Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

2



Галерија фресака
Београд
1967

Зограф

Часопис за средњовековну уметност

Број 2, 1967

Издаје

Галерија фресака, Београд, Цара Уроша 20

Садржај

Чланци

Прилози

Записи

Књиге



Штампарија „Научно дело", Београд, Вука Караџића 5

Штампање завршено 28. фебруара 1968.



Фреске на зайадном зиду Боїородичине цркве у Сйуденици

Наше старе слике на Међународној изложби у Монтреалу

Шест месеци, од априла до октобра 1967, у Монтреалу је, у Канади, одржавана Међународна изложба, Експо 67. Девиза изложбе била је: Човек и његов свет. Скоро све земље света, од малих до великих, приказале су на тој изложби оно највредније што имају и што су њихови народи створили. Та смотра стваралаштва духовних и материјалних вредности представљала је, заиста, племенито такмичење, у време када је човечанство испуњено и нежељеним такмичењима друге врсте.

По обичају ранијих изложби, и на овој су, поред савремених, приказана и некадашња дела људских мисли и руку. Концепција нашег дела изложбе: „Југославија — земља са богатом духовном и материјалном културом и савременим друштвеним односима" омогућила је да, поред приказа данашњег живота у југословенским земљама, буде изложено и више значајних уметничких остварења из прошлости. Из свих епоха живота који се одвијао на нашем тлу, изложени су најдрагоценији оригинали и највеће вредности.

Нас, пошто се бавимо средњовековном уметношћу, радује чињеница што је Југославију на тој изложби заступало и неколико одабраних слика насталих у средњем веку. У југословенском павиљону у Монтреалу биле су изложене две двоструке иконе из Охрида: Богородица са Благовестима и Богородица са Распећем, обе с краја XIII века; затим Благовести и свети Никола, са дечанског иконостаса, из 1350 године. Централно место павиљона заузимале су копије фресака са скоро целог западног зида из Богородичине цркве у Студеници: Распеће из 1209, и Васкрсење Лазарево и Улазак у Јерусалим, из 1569 године.

Те старе слике, уклопљене у један нови амбијент, постављене под једно далеко, друго небо, изазвале су код посетилаца огромно интересовање. То је сасвим схватљиво. Ово доба, оптерећено и благодетима и тежином свога техничког развоја којим господари али и коме бива роб, све више упућује своје мисли и очи уметностима свих родова, поготову сликарству, том свевременском и најинтернационалнијем језику човечанства. Ликовне уметности су, најзад, као једно од примарних средстава човековог емоционалног и стваралачког изражавања, одувек заокупљале човеков дух. Јер су кроз њих говориле велике идеје и судбоносни покрети који су доминирали и временом и народима и територијама. Али су говорила и осећања појединца, суоченог са његовом краткотрајном егзистенцијом и ограниченим стаништем.

Наше средњовековно сликарство било је прављено у условима некадашњег начина живота и мишљења. Као скоро целокупна тадања уметност Европе и блиских јој источних предела, служило је идеји хришћанства. Али је увек било окренуто човеку, његовом бићу, питањима живљења и умирања. Ми данас можемо само приближно да се поистоветимо са нашим оновременим претходницима, да нејако схватимо њихова веровања, надања и жудњу за утехом коју су од тих слика тражили и добијали. Од њих нас деле неколике стотине година без нормалног континуитета, дели нас измењена друштвена свест, огромни мисаони и материјални развој, сасвим друкчија мерила о лепом. Али ако нисмо кадри да потпуно разумемо квалитет предачких осећања, сигурни смо у разлоге наших, данашњих узбуђења пред старом уметношћу. Ми не волимо свако старо дело, сваку стару слику. У многима поштујемо само време, или пак у њима налазимо податке који задовољавају само нашу радозналост за оно што је било. Али ако осетимо да једна стара слика и нама данас нешто говори, не да нас убеди у идеју коју заступа, него да нас својим хуманим садржајем, реченим на уметнички начин, нагна на размишљање, на узлете, на благородна осећања, на једно дубље поимање света у нама и око нас, онда та слика испуњава своју основну мисију уметничког дела којему ни временске ни просторне удаљености не могу ослабити интензитет дејства.

Наше старе слике, изложене у Монтреалу, припадају делима те врсте. Њихови давни, нама непознати ствараоци, оставили су нам их као најлепше наследство. Допрле су, ево, у наше време, и на другу страну земаљске кугле, да оплемењују људе, подсећајући их на туге и на радости живота. Како је лепа њихова мисија!

Редакција

Једна реалистичка особеност на фрескама Нереза и Студенице

Иако није прошло много времена од интензивних открића споменика средњовековног сликарства на тлу Македоније и Србије, ипак је научна мисао у овом домену брзо допрла до решавања главних и веома значајних проблема. У проучавању новооткривених споменика, видљив је процес прерастања научне мисли са искључиво садржинско-иконографских проблема на суштинске проблеме ликовно-естетског карактера. Резултати оваквог прилажења проучавању сликарских дела у Македонији и Србији омогућили су да се виде још јасније разлике и одреди прецизнији степен њихове вредности. Данас се многа дела са овога тла са високим уметничким квалитетима и иконографским специфичностима не могу више изоставити чак ни из најстрожих антологија опште историје сликарства. Међу другим сликарским делима, ту свакако спадају Нерези из 1164. и Студеница из 1209. године, која су, у ствари, предмет нашег посебног интересовања у овом чланку. Ово утолико пре што неке њихове сликарске особине употпуњују слику о принципима ликовне естетике једног одређеног периода византијске цивилизације.

Недавно очишћена чувена композиција Распећа Христовог у Богородичиној цркви у Студеници, привукла је нашу пажњу, јер се чишћењем данас омогућило не само детаљније анализирање ликовног третмана, већ и сагледавање неких нових сликарских појединости. Потребно је овде истаћи један сликарски елеменат — као предмет нашег посебног интересовања — који пре чишћења није био довољно уочљив на овом живопису.



Айостол Павле из Причешћа айостола, Нерези, 1164

Реч је о једној неуобичајеној сликарској пракси да се веома педантно бележе неке појединости на телу распетога Христа: маље под пазухом. на грудима у доњем делу трбуха, као и трепавице на очима. Ови су детаљи на студеничкој фресци, на први поглед, изненађујући, особито када се имају у виду наша досадашња знања о строгим пропозицијама естетских принципа византијског сликарства. С обзиром на њихову уобичајену појаву у делима италијанских мајстора нешто каснијег Дучента. увек се помиња да је то један специфичан феномен западног сликарства, који је дошао као резултат новог, реалистичнијег струјања у италијанској уметности, под делимичним утицајем готског стваралаштва. Међутим, да ли решење овог проблема треба да остане у границама оваквих тумачења, питање је на које мислимо да треба тражити одговор у сасвим другом правцу. Заиста, испитивачи студеничког живописа уочили су неке елементе по којима се данас у Студеници „још јасније осећа близина Запада“, па се чак може и помислити на грчке мајсторе из Јужне Италије, где су се хармонично спајале византијске престоничке традиције са романским елементима. Насупрот овом становишту, које произилази углавном из проучавања неких елемената иконографског карактера, ипак стоји и чињеница да се са детаљнијим проучавањем ликовног фонда византијске уметности данас утврдило и источно порекло многих елемената који су се дуго времена у науци третирали као искључиво западни. Ово показује да је иконографска анализа у овој области веома деликатна и да се још увек може сматрати доста несигурном за утврђивање западног порекла многих елемената у византијској уметности.

Зато нема сумње да стојимо пред веома занимљивим проблемом при решавању порекла необичног реалистичког исцртавања детаља на лику Христа у Студеници. На основу досадашњих познавања, овај изразито реалистички ликовни третман могао би се исто тако тумачити као доста туђ естетском разумевању византијског стваралаштва. Међутим, он нас ипак не сме довести до закључка да је био сасвим стран неким византијским мајсторима. Трагајући за овим реалистичким ликовним елементом на другим византијским споменицима, ми смо данас у могућности да укажемо бар на још један скоро идентичан пример. То је сликарство Нереза, из 1164. године, које је вероватно дело мајстора цариградског порекла. У Нерезима, на композицијама Скидање с крста и Оплакивање, Христос је представљен са маљама под пазухом. Мајстор Нереза, као и мајстор Студенице, јасно испољавају у овом, рекло би се на први поглед, безначајном елементу, свој реалистички однос у опсервирању људског тела. Њихове сликарске разлике су само формалног уметничког карактера; оба ова анонима нису биле личности исте генерације, већ двеју различитих генерација које су се непосредно смењивале. У овом погледу, они потврђују тај еволутивни процес у изражавању овог реалистичког елемента и не изненађују нас неким дисконтинуитетом.

Ови реалистички елементи на фрескама Нереза и Студенице свакако нису нека инцидентна појава у византијском сликарству. Они се могу тумачити као логичан контекст доста честих настојања сликара да на

Хр
Бог



Христос, из Распећа,
Богородичина црква у Студеници, 1209

различит начин изразе један опипљивији, реалнији свет верског садржаја. Биће, несумњиво, довољно ако подсетимо само на неке примере, особито из Нереза: дубоко емоционални лик Богородице са чувеног Оплакивања, нежни мајчин пољубац у Скидању с крста, или онај уплашен лик малог Христа на композицији Сретења, као и друга слична реалистична ликовна решења. У овом погледу свакако заслужује пажњу и један детаљ на композицији Причешћа апостола, из Нереза, који није досада уочен од испитивача ових фресака. То је лик апостола Павла, који је представљен са полуотвореним устима, док је вино у путиру с којим се причешћује, моделирано до појединости, стварајући тиме илузију реалне слике преласка пића из путира у полуотворена уста апостола.

Чини нам се да се путем ове микроанализе отвара једно питање од ширег значаја за византијско сликарство уопште. Наиме, ради се о одређеним порукама већег круга мајстора византијског ликовног образовања који су користили, или сами стварали, повољнију кли за испољавање својих разумевања и начина гледа предмета којег сликају. Суштина њихових настојања томе да изразе у својим сликама ралнији свет, па ма и једним јединим детаљем, као опозициону ми строгим интерпретаторима византијских теолога о ховном свету, дубоко спиритуализованом и пречишће од чулних елемента. Јасно је да овај проблем дуб задире у општа ликовно-естетска питања византиј сликарства.

Опште је већ позната чињеница да су се виз тијски сликари својим основним ликовним процеде служили да најадекватније протумаче у слици стр теолошке мисли које су прелазиле границу света алности. У сфери ирационалних идеала, сликари су казали сву снагу својих способности за деформациј дематеријализацију стварности: тежњом да предст један такав духовни свет, они су често лишава предмете опипљивости, чулности, просторности и д гих физичких законитости природе. Византијско с карство, прожето овом тенденцијом, испољило је и св основну поруку о манифестацији суштинско-духо стране једне личности или објекта. Са ове позици логично произилази да је појава реализма у византијс сликарству била немогућа. Међутим, данас је свака доста тешко прихватљива у целини ова строга екстрем фомулација византијског сликарства, јер је она ви резултат жеља испитивача да контрастније оцрт црно-белим карактеристикама слику византијске ковне естетике у односу на оне из епоха које су претходиле или следиле. Византијски ликовни кр несумњиво је био перманентно присутан, али не увек истом снагом изражајности — сликари су се понеј више трудили да истакну трансценденталне елемен а понекад реалистичке. Ове супротности ликов разумевања, суштински, биле су спојене као цели тумачећи двојну природу Христа: човека и божанст Христос је представљен као човек скоро раван други али истовремено са божанским атрибутима; понекад и обратно — уметници су представљали божанско би са појединим атрибутима реалног човека. Оквир овог твореног круга, у коме су се испољавале обе супро тенденције, може се данас јасно сагледати скоро свим сачуваним примерима. Усталом, биполарн ових ликовних тенденција испољена је и декларати од стране неких сликара; то је онај изванредан прим недавно изнет, о мајстору Јовану на декорацији у Пе с једне стране, и мајстору декорације у Леснову, друге. „Пећки сликар верује у божанско порекло св уметности, лесновски мајстори убеђени су, међутим, је сликарство, ипак, „imitatio naturae“ . . .“ (С. Радојч Зограф, 1, стр. 14). Са овим се могу посведочити су тинска начела опште византијске ликовне естети као и то да је са овим трајним контрастима двеју к цепција остала да живи, све до краја, уметност виз тијске цивилизације. У овој борби византијски реал тички елеменат добијао је покадкад и веће разме али више на тлу периферних области Византије и маља њене културне доминације, него у самој њеи метрополи. То је био, у ствари, резултат порука јединих сликара на својим делима са циљем да их с дина у којој живе прими са већим разумевањем, п носећи им комплексне мисли византијске теологи Свакако у овом контексту треба тражити и делимич објашњења што су сликари на тлу Балкана преноси често своје ликовне идеје са нешто већим реалистичк акцентом.

П. Миљковић-Пепек

Глагол работати у студеничком натпису из 1209 године

Завршетак натписа у Студеници

ИМЕНЕРАБОТАВЬШАГОПОМЕНѢТЕСАВУГРѢШНАГО

У студеничкој Богородичиној цркви, у прстену тамбура, откривен је 1951. године један натпис писан златним словима високим 10—12 см. на плавој основи (*Откривање и конзервација фресака у Студеници*, Саопштења Завода за заштиту и научно проуч. спом. културе Н Р Србије, I, 1956, стр. 38—39). Цео натпис, судећи према издању, данас се не може прочитати. Нас овом приликом највише занима завршетак натписа: и мене работавьша[.....]ѣте Савꙋ грѣшнаго.

У првом делу натписа се каже — да је овај пресветли храм пречисте Владичице наше Богородице саздао сват грчког цара Алексе велики жупан Стефан Немања, у анђеоском образу Симеон монах. После већег оштећеног дела, у наставку натписа јасно је исписано у акузативном облику: „велијега кнеза Влкана в лето 6717 индикта 12“. И у већ наведеном завршетку све је записано у акузативном облику. И испред „мене“ наглашава да се и овде нешто понавља као у претходном реду. „Сава грешни“ говорећи у 1. лицу једнине, тражи да и њега работавшег п о м е н у. Значи, да се помен тражио и за кнеза Вукана. Према томе, после работавьша... требало би да стоји го као генитивни, односно акузативни наставак за активни први партицип прошлог времена, који има промену придева одређеног вида. А испред ...ѣте требало би да стоји помен: поменѣте, што са „јатом“ представља императив од глагола поменоути. Тако би са седам оштећених слова завршетак натписа гласио: и мене работавьша[го помен]ѣте Савꙋ грешнаго.

Глагол работати начињен је од работа (S. Musulin, Rječnik JAZU, XII, 1952, str. 842—843), те се и сва глаголска значења гранају из ове именице. У старословенском језику „работа“ има најчешће значење — служења, ропства (δουλεία). Тако је у коментару *Болоњског Псалтира*: Люди еврейскꙑѧ ѿ работꙑ егїпетьскꙑѧ (V. Jagić, *Psalterium Bononiense*, Vindobonae, 1907, str. 392, 923). Ђуро Даничић наводи основна значења у српским рукописима: ропство (servitus) и ропски рад (opera serva) (*Рјечник из књижевних старина српских*, III, Београд, 1864, 1—3). У старом руском језику значења се синонимски умножавају према основном значењу — ропства и невоље: рабство, неволя; пленение, увод в плен; порабощение; служение; труд, работа (И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древне-русскаго языка*, III, Спб. 1903, 2—4).

Према „работа“ глагол „работати“ је добио јасно истакнута значења: робовати или служити некоме или нечему (физички или духовно); бити у невољи (видети: Fr. Miklosich, *Lexicon palaeoslovenico - graeco - latinum*, 1862, 766; Ђ. Даничић, III, 3—4; И. И. Срезневский, III, 4). Већ наши најстарији писани споменици, међу које спада и студенички натпис, потврђују оваква значења. Само са значењем „служити“ или „робовати“ некоме (δουλεύω) налазимо „работати“ у *Маријинском јеванђељу*, једном од најстаријих старословенских споменика са краја X или почетка XI века, који је вероватно писан на Балкану. У причи о оцу и два сина син каже оцу: се толико лѣтъ работаѭ тебѣ („ето те служим толико година“, Лука XV, 29). Народ говори Христу: никомоу не работахомъ николиже („никоме нијесмо робовали никад, Јован VIII, 23). Христос говори народу: никъı же рабъ можетъ дьвѣма господьма работати („нико не може два господара служити“, Матеј VI, 24) (И. В. Ягичъ, *Мариинское четвероевангелие съ примѣчаниями и приложениями*, Спб. 1883).

Глигорије дијак, Савин савременик, у запису на *Мирослављевом јеванђељу* тражи да га не заборave, јер ако га господин не ушчува грешнога биће много жао њему који је служио своме господину (дѣ ми есть господине жаль тебѣ работавши) (Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд, 1902, бр. 6).

Готово у исто време када је писан студенички натпис, свети Сава нам је, пишући у Студеници *Житије светога Симеона*, оставио сведочанство и о свом схватању значења „работати“, које се не разликује од већ наведених. Говорећи о себи у трећем лицу, Сава каже како је оцу Симеону непрекидно служио: сꙑ же и неѿтстоупно емоу работаше (*Списи св. Саве*. Издао их Д-р В. Ћоровић, Београд — Ср. Карловци, 1928, стр. 162).

Преписивач Станислав оставио је запис у Минеју који је 1342. године у Леснову писао по „повељењу“ војводе Оливера. Пошто је именовао све личности које треба Бог да прости, Станислав тражи проштење и за све служитеље што служе манастирском храму: Богь да простит все слꙋжьбникы право работающих светомꙋ храмꙋ семꙋ (Љ. Стојановић, бр. 76).

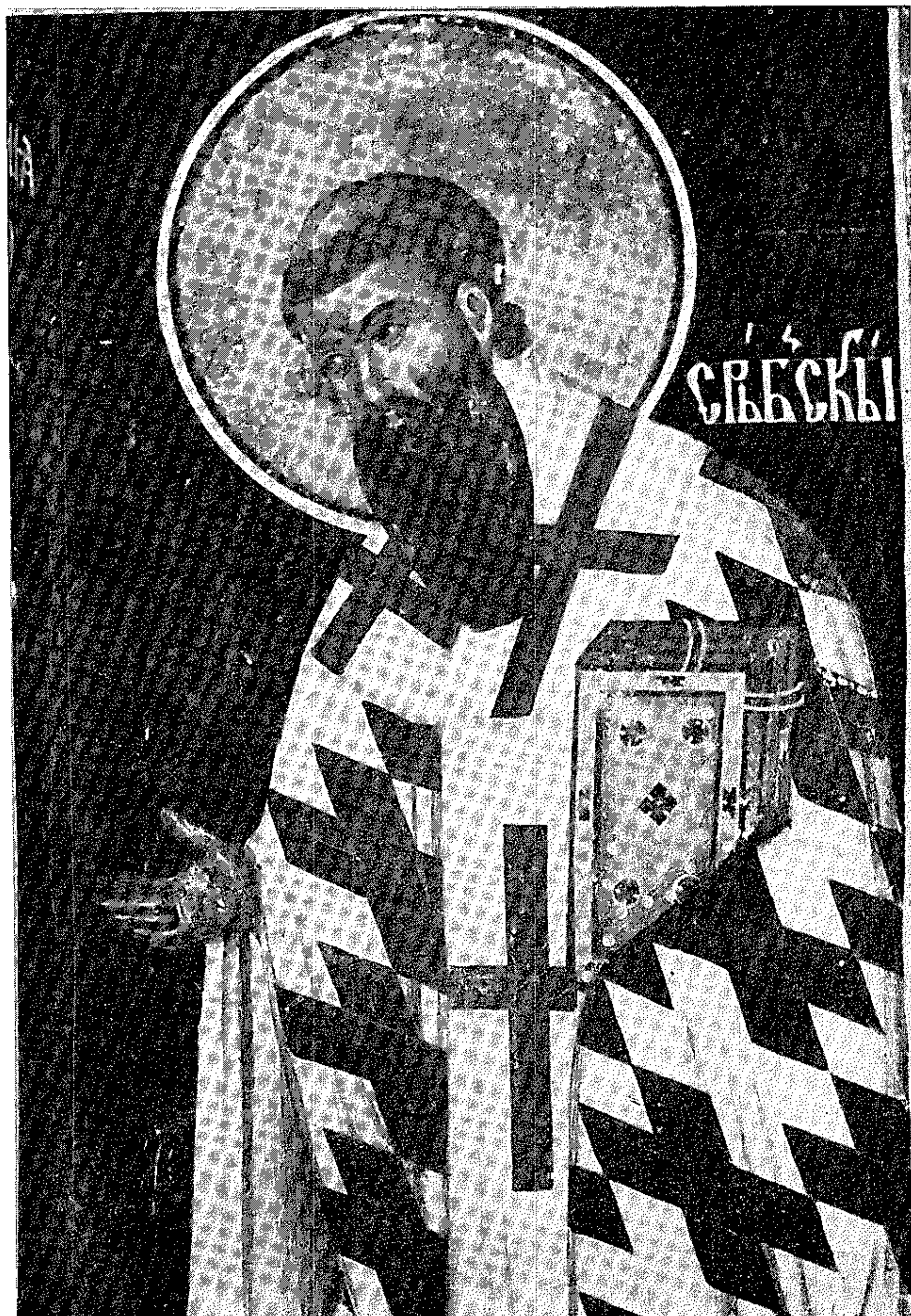
Наведена грађа несумњиво показује да „работати“ не значи радити нешто одређено. У записима или натписима састављеним обично након завршеног рада, сâм рад је означен одређеним глаголом. У записима XIII и XIV века, на пример, које је објавио Љубомир Стојановић, сви преписивачки, сликарски, градитељски и други радови означени су одговарајућим глаголима.

За књигу је најчешће везан глагол „писати“, који може имати префикс: „писати“ књигу, јеванђеље (*Стари српски записи*, I, бр. 14, 21, 38, 43, 68, 89, 91, 100, 167, 182, 189); „написати“ књигу, апостол, јеванђеље, типик, песнац (22, 24, 25, 26, 28, 48, 50, 54, 55, 59, 78, 84, 102, 103, 121, 132, 155, 157, 162, 170, 179); „исписати“ књигу, псалтир, триод, летовник (34, 99, 104, 110, 115, 144, 156, 169, 177, 184, 185); „списати“ књигу, пролог (87, 149). Глаголима се понекад казује стадијум рада на књизи: „почети“ књигу (65); „скончати“ и „свршити“ књигу (19, 56, 64, 67, 97); „начети и свршити“ књигу (75). Или једноставно — „трудити се“ о књизи (21).

Врста градитељских радова јасно је означена глаголом : „саздати“ храм, дом (23, 41, 46, 71); „сазидати“ пирг, црков, храм (62, 63, 66, 200); „поставити“ храм (105); „обновити“ храм (189); „здати“ манастир (188); „вааздвигнути и саздати“ храм (18); „почети сазидати“ храм (47). Поред градитељских радова означавају се и сликарски: „саздати и украсити“ храм (17); „саздати и пописати“ храм (51, 165); „сазидати и подписати“ црков (96); „саздат и пописати“ припрату (154). И други радови се у свакој прилици тачно означавају: „створити“ крст (39, 45); „оковати“ књигу (179).

Као што је то био обичај у српским средњовековним записима, и у студеничком натпису из 1209. године глаголом сьзьдати тачно је одређена градитељска радња. Можда је у оштећеном делу натписа било поменуто и живописање цркве? Наведена грађа из писаних споменика и садржина средњовековних записа казује нам да „работати“ није синоним за „радити“ (радити нешто), већ — „робовати“ или „служити“ (некоме или нечему). Тако је и „Сава грешни“ духовно служио („работао“) храму који је „саздао“ његов отац Стефан Немања, у анђеоском лику назван Симеон.

Ђорђе Трифуновић



Свети Сава српски,
фреска у Богородичиној цркви у Студеници, из 1569 године

Фреске из XIII века у капели студеничке звонаре

Сасвим је разумљиво да је у комплексу изузетног уметничког богатства манастира Студенице пажња испитивача била усмерена, пре свега, њеним најзначајнијим објектима: Богородичиној, Краљевој и св. Николе цркви. За постојање фресака у капели звонаре једва да се знало. Ђ. Бошковић је забележио њихово присуство, оценивши да оне „по карактеру припадају XIII веку"[1]. С. Ненадовић је, говорећи о архитектури студеничке куле (звонаре), индиректно датирао и фреске ове капеле, сматрајући да је кула озидана на остацима двеју старијих полукружних кула из Немањиног доба (јер је спољни полукружни зид куле једновремено зидан са спољним зидом трпезарије), а да је четвртаста кула подигнута „много касније", када су трпезарија и обе полукружне куле биле већ порушене.[2] Овај живопис спомиње и проф. С. Радојчић, и датира га у „рани XIII век".[3] Нешто опширније информације о садржају и карактеру овог сликарства објавио је и аутор овог чланка, датирајући га у четврту деценију XIII века.[4]

С. Ненадовић је тачно уочио да конструктивни елементи ове „куле" говоре против њене намене као одбрамбене тврђавске куле, и да је она „служила као звоник и као капела, а не специјално за одбрану". Али, његова претпоставка да је кула саграђена тек онда пошто су „првобитна студеничка утврђења" била скоро сравњена са земљом, неодржива је из више разлога. Не узимајући у обзир саме фреске, о којима ће тек бити речи, ништа не доказује постојање било каквих првобитних утврђења у Студеници.[5] Добро је познато да ниједан манастир Немањића (Жича, Милешева, Сопоћани, итд.) није био окружен тврђавским зидинама. Отуда ни у полукружним темељима студеничке звонаре не треба гледати a priori претходну одбрамбену кулу, већ много логичнију могућност о

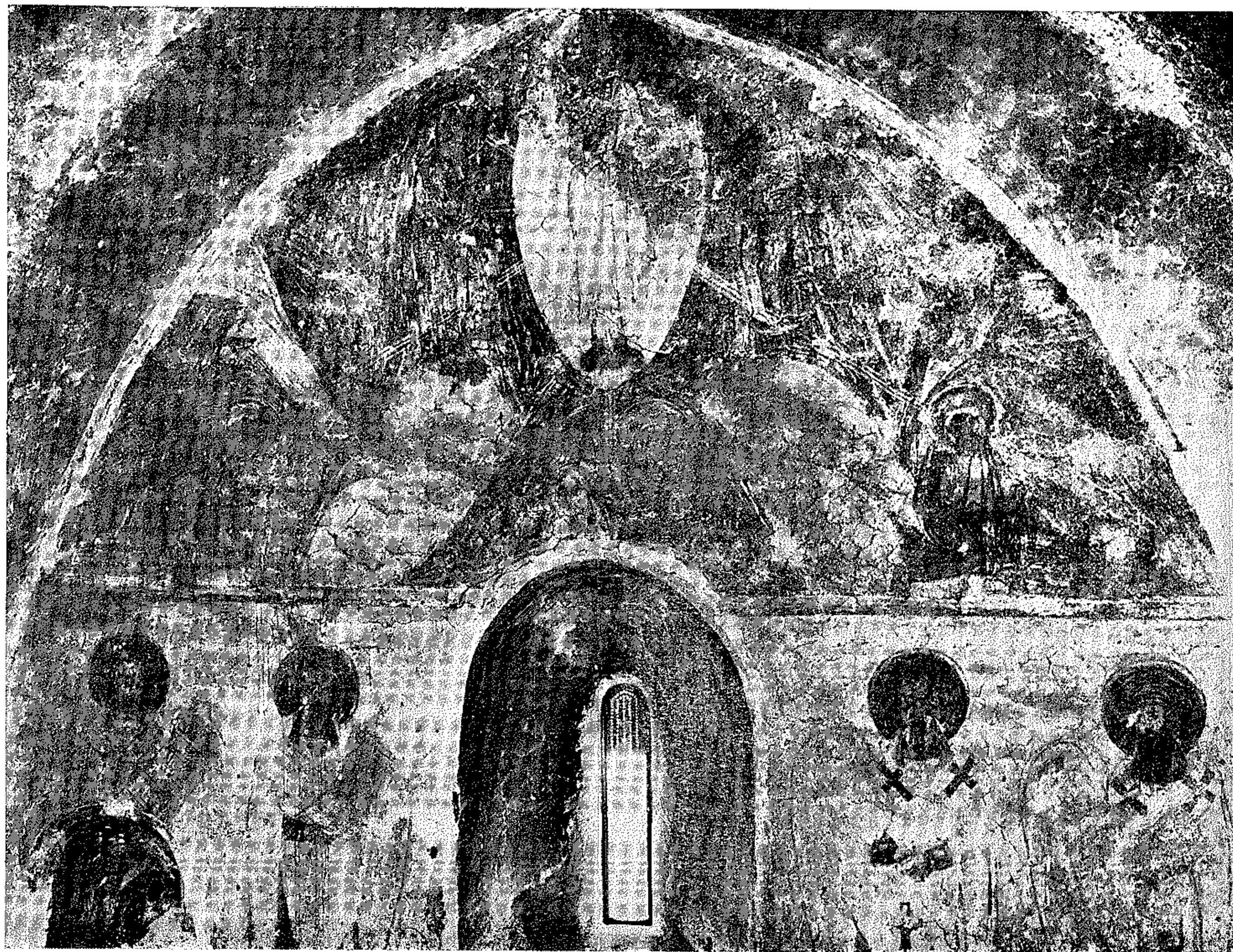
[1] Ђ. Бошковић — Б. Вуловић, Царичин град — Куршумлија — Студеница, Старинар VII—VIII, Београд 1956/7, 179.

[2] С. М. Ненадовић, Студенички проблеми, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, књ. III, Београд 1957, 90. Овде се, очигледно, мисли на т з в. турски период.

[3] С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, 38.

[4] Д. Тасић, Манастир Студеница, „Краљево и околина", Београд 1966, 135.

[5] Уп. сам текст С. Ненадовића на стр. 90 наведеног дела.



1
Фреске на источном зиду у капели студеничке звонаре





2
Христос Емануил

3
Један архијереј,
фреске у капели студеничке звонаре

постојању велике капије (првобитног главног улаза) која је адаптирана као база звонаре приликом радова на великој припрати краља Радослава.[6]

Полуобличасто засведено правоугаоно одељење на првом спрату студеничке звонаре (величине 4,5 x 3,5 м) има фресака само на источном зиду (сл. 1). У првој зони, са обе стране прозора, представљена су по два архијереја полуокренута према прозору. Архијереји су представљени у целој фигури изузев првог са северне стране који је, због нише, приказан у бисти. У ниши је допојасни лик Христа Емануила, младог и без браде, који десном руком благосиља (сл. 2). Уз њега је једина очувана сигнатура: **IC XC.** Фреске су до те мере страдале од пожара да се од хаљина архијереја добро виде само полиставриони са крстовима, наруквице и надбедреници. Архијереји са северне стране држе кратке развијене свитке, они са јужне имају дуге свитке који, пребачени преко руку, падају скоро до самих ногу. Трагови натписа једино се назиру на свитку леве северне фигуре. У четири реда (само прва три читљива), белим словима исписан је српски текст: **г҃и б҃е нашь еже...** Речи се односе на део молитве приноса (предложенија, πρόθεσις) из проскомидије (која је представљена нишом испод самог свитка са овим текстом) када се свештеник и ђакон клањају евхаристичким честицама. Иако се текст односи на св. Јована Златоустог[7], не може се са сигурношћу закључити да приказани литургичар заиста њега представља.

У другој зони, читавом ширином зида, илустрована је композиција Преображења Христовог. Сцена је приказана на уобичајен начин: са обе стране Христа у мандорли издуженог облика, из које извире шест кракова зрака, стоје пророци Мојсије и Илија. Мојсије је окренут, са испруженим рукама, према Христу, Илија приклања главу према њему и држи на прсима књигу. У доњем делу су фигуре тројице апостола (Петра, Јакова и Јована) који клечећи, застрашени визијом, учествују у догађају. Иконографија студеничког Преображења нема елемената којима се може издвојити из низа сличних. И у великим споменицима, као у Дафни (око 1100) или Нерезима (1164), распоред и број фигура истоветан је као и овде. Низ споменика у Костуру (Грчка) следи исту шему: у св. Врачима (X—XI в.), св. Николи Касничком (1095) или св. Стефану (XII в.)[7a]. Разликујући се у детаљима по разуђености стеновитог пејзажа и вегетације, или по динамичности покрета учесника догађаја, сви ови споменици до XIII века показују заједничку основну концепцију. Изразитије разлике јављају се тек у другој половини XIII века. Поменимо само Сопоћане, са слободно компонованом сценом Преображења, или минијатуру ивиронског рукописа бр. 5, где се на сличан начин уводи још седам фигура — учесника догађаја[8].

Тешко оштећене фреске у капели студеничке звонаре пружају мало елемената за целовитију стилску анализу. Поред механичких повреда, огреботина и прекречавања, највећу штету нанела је ватра која је готово сасвим уништила боје. За нијансу боље очуван пигмент у ниши од осталих површина, више упућује на првобитну обојеност него што пружа стварне податке о некадашњем колориту. Пада у очи, пре свега, да су ове фреске сликане на ж у т о ј позадини. Она је данас мрко-жута. Инкарнати су имали основу зелене боје и модулацију окером, уз широк цртеж мрко-црвене линије. Боје хаљина, изузимајући мрко-црвену Христа Емануила, само се назиру (зелена, плава), све остало постало је мрко-окерасто. Али, и поред оштећења

[6] Питање порекла ових полукружних темеља је сложено и излази из оквира ове теме. Откривање опеке са натписом „Maurianus" у тамбуру куполе Богородичине цркве и исте такве у Куршумлији, упутило је испитиваче на најразноврсније претпоставке. Уп. С. Ненадовић, op. cit., 32—33.

[7] Л. Мирковић, Православна литургика, II, Београд 1966, 69—70; В. Ђурић, Непознати споменици српског средњевековног сликарства у Метохији — I, Старине Косова и Метохије II — III, Приштина 1963, 77.

[7a] Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, I, Θεσσαλονίκη, 1953, табле 19, 53, 93 а, в.

[8] В. Н. Лазарев, История византийской живописи, II, Москва, 1948, т. 249 в.



4
Царица Јелена,
фреска из капеле у Жичи, 1228—1233

таквог степена, извесни елементи стила довољно су уочљиви да се о њима може говорити са доста сигурности. Ради се о цртежу и обликовању пластике. Истиче се, пре свега, јако наглашена линија. Веште, али не и префињене руке мајстора изводе цртеж главе, обрва, очију, носа, браде и руку широком линијом. Површине чела и образа пластично су истакнуте широким намазима на којима нема ситног графичког разбијања. Само понеки бели акценат (на челу, изнад обрва, поред ноздрва или на јагодицама) подвлачи исте пластичне вредности. Очигледно је да је мајстор ових фресака напустио ранији изразити графицизам споменика комнинског стила (Нерези, Ђурђеви Ступови) и да је на њега утицала нова оријентација великог студеничког сликарства Богородичине цркве из 1209. Ова варијанта новог стила XIII века, за који се може слободно рећи да представља локалну, домаћу верзију цариградских сликара који су радили у Богородици студеничкој и Спасовој цркви у Жичи (слој из 1219), није усамљена појава у овим годинама. На сасвим сигурне аналогије упућују стилске паралеле у добро познатој јужној капели краља Радослава из 1234/5 године и у мање проученој, али довољно сигурно датираној капели жичке звонаре из 1228—1233.[9] Аналогије између фресака у капели жичке звонаре и јужне и северне капеле Радослављеве припрате у Студеници истакнуте су недавно.[10] Истовремено је подвучена сличност живописа поменутих капела и оног у студеничкој звонари.[11] Исто схватање сликарства ових трију капела, и често идентичан сликарски рукопис, може се лако пратити на групи фигура из композиције „Дочек Немањиних моштију у Студеници", на лику св. Јелене из жичке капеле (сл. 4) и архијереју из студеничке звонаре (сл. 3). Заједничке су велике бадемасте очи са дебело исцртаним капцима; дуги носеви карактеристичних ноздрва; облик уста са акцентом на доњој усни и, најзад, широка модулација са сведеном акцентуацијом белих рефлекса.

За ову групу сликара која је, по свему судећи, све три капеле живописала у истој, четвртој деценији XIII века, за краља Радослава, карактеристичан је један унутрашњи сукоб: угледајући се у основним концепцијама на ново и велико сликарство XIII века које се рађало у Студеници (напуштање графицизма, уздржан колорит, истицање волуминозности), а остајући у старим комнинским традицијама и својом иконографијом и доста грубим цртежом — ови мајстори показују све особине једног на брзину сазрелог сликарског језика. Отуда се за њих, чини се, може рећи да припадају оној групи сликара који су се оформили око цариградских мајстора позваних од св. Саве почетком XIII века у Србију из окупиране византијске престонице, и да њихове прве резултате, скромне по својим уметничким вредностима, али ипак самосталне, треба видети у малим, споредним капелама Студенице и Жиче. Значај ових фресака у капели студеничке звонаре и лежи у њиховом доприносу бољем познавању оне уметничке групе у којој су, највероватније, формирани први домаћи, српски сликари, у историји наше средњовековне уметности.

Душан Тасић

[9] Д. Тасић, Манастир Жича, „Краљево и околина", Београд 1966, 151. На краља Радослава као ктитора жичке припрате и звонаре упућују, поред осталог, његов портрет (из 1309—1316) у краљевском орнату у пролазу звонаре и речи Доментијана: „Када је преосвећени (св. Сава) пребивао много лета са благоверним краљем Радославом (у Жичи) ... сагледа сва своја дела која се творе у дому Спасову (после смрти Првовенчаног, тј. после 1227), и испуњаваху се недокончане (ствари), а веће заповедаше почињати, што требаше на лепоту Божју". Уп. Доментијан, Живот Светог Саве, изд. СКЗ, Београд 1938, 165, 176.

[10] V. Djurić, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Zagreb 1966, s. v. Zidno slikarstvo, стр. 616. Аутор датира фреске жичке капеле у године око 1220, сматрајући да су оне изведене од грчких сликара који су због латинске окупације изгубили ктиторе у Византији.

[11] С. Радојчић, op. cit., 38: „Фреске у јужној капели припрате... брзо сликане и технички недотеране, представљају праву супротност свечаном стилу наоса... У исту групу најстаријег студеничког живописа, из раног XIII века, спада свакако и веома избледела источна страна капеле у пиргу..."

Икона апостола Петра и Павла у Ватикану



Икона айосшола Пешра и Павла
у ризници цркве св. Пешра, у Риму (йо койији Зденке Живковић)

Напори више генерација филолога, историчара и историчара уметности уложени су у разматрање проблема хронологије, стила и атрибуције српске иконе апостола Петра и Павла, која се чува у ватиканској ризници.

Спори ток индукције, од палеографско-језичких расправа до опширних стилских анализа, протегао се на два века. Ако се томе дода и то да је икона била у тој мери пресликана тако да је и њена садржајна страна трпела знатне измене, онда је лако схватити обиље хипотеза које је подстицао један овакав уметнички споменик.

Словенски натпис на икони, који је већ сам по себи искључивао дуго потхрањивану легенду да је икона из времена цара Константина, прочитали су први пут, у XVII веку, пољски бискупи Поциеј и Терлецки, који су натпис запазили приликом своје посете Риму. Доносећи тај податак 1617. године, Грималди[1] није извукао логичне консеквенце да икона, у том случају, најраније може потицати из времена словенске писмености. То ће учинити тек два века касније Иван Кукуљевић-Сакцински, случајно наишавши у једној римској антикварници на бакрорезну репродукцију ватиканске иконе из 1771. године, на којој се јасно, поред латинског, читао словенски натпис.[2] Заинтересован, Сакцински је могао на оригиналу да провери да је икона имала само словенске сигнатуре. Пре Кукуљевића, у XVIII веку, Асемани је, коментаришући грчко-московски календар, и знајући за словенске натписе на икони, изразио мишљење да је икона не из времена цара Константина, већ из времена словенског апостола Ћирила-Константина.[3]

Тога уверења држали су се, током XIX века, Сакцински, Јелић и Де Вал,[4] док је Рачки[5] смело тврдио да икона није ранија од XII века, судећи по ортографији, а да се према палеографији слова јасно види да није каснија од XIII века. Сличну хронологију је предлагао Вилперт[6] са гледишта црквене археологије, тврдећи да је облик митре на латинском свештенику из XIII века.

Међутим, опширни репертоар архивских података који су донели Јелић[7], Фолбах[8] и Аман више се везивао за легенду о једној другој икони Петра и Павла у Ватикану,[9] него ли за ову српску икону. Значајно је, међутим, да најранији архивски податак који се стварно односи на нашу икону у Ватикану, не прелази 1304. годину, а припада попису трезора папа Бонифација VIII и Бенедикта IX.[10] Из истог извора се зна да је икона била рађена на златној позадини.

Три пута пресликавана,[11] икона је дефинитивно била изменила лик у XVI веку. Зна се, према осмој свесци инвентара из 1535, да је мајстор Леонардо, из Пистоје, слободно рестаурисао икону, прерушивши

---

[1] A. M. Ammann, S. J., Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom, Orientalia christiana periodica, vol. VIII, N° III—IV, Roma, MCMXLII, 464

[2] Izvestije o putovanju kroz Dalmaciju u Napulj i Rim s osobitim obzirom na slovensku književnost, umjetnost i starine, od Ivana Kukuljevića Sakcinskog, Arkiv za povjesnicu jugoslavensku, knjiga IV, Zagreb, 1857. 382 ff. Кратак преглед Кукуљевићевог натписа донео је и Србский лѣтопис, Будим, 1863.

[3] J. S. Assemani, Commentarium Calendarii Greco-moschi, cd. 1748, t. V. 1665

[4] A. de Waal, Gli antichi tesori sacri della Basilica Vaticana, Dissertazione della Pontificia Accademia Romana di Archaeologia christiana, ser. II, vol. V. Roma, 1894, 170

[5] Katolički list, Zagreb, 1861, XI, 284 f. XXXII, 1881, 104

[6] J. Wilpert, Die römische Mosaiken und Malereien, Freiburg, 1916, Bd II, 409

[7] Dr Luka Jelić, Nuove osservazioni sull'icone vaticana dei SS. Pietro e Paolo, Römische Quartalschrift, Rom, 1892, tom VI

[8] W. F. Volbach, Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom, Orientalia christiana periodica, vol. VII, № 3—4, Roma, 1941

[9] Много понављана вест презвитера Романа који је својим допунама описа ватиканске базилике од Петра Малиа из године 1154 дао први пут опис иконе Петра и Павла, везујући је уз легендарну слику коју је папа Силвестар показао Константину, не односи се на нашу икону. О животу те легенде сведочи и фреска из цркве Четрдесет мученика из године 1246, где се види двојни погрудни портрет два апостола без икаквих других личности. Упор. Etienne Coche de la Ferté, Du portrait à l'icône, L'Oeil, N° 77, mai 1961, 28

[10] F. Ehrle, Zur Geschichte des Schatzes der Bibliothek und des Archivs der Päpste im XIV Jahrhundert, Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters, Bd. I, Berlin 1885, 458

[11] L. Jelić, op cit. 88

лик краљице Јелене у тзв. цара Константина, а краљевски одевене Драгутина и Милутина у монахе. Тек 1941. године је рестауратор Пимен Софронов вратио икону у првобитно стање, што је омогућило Фолбаху да, колебајући се између две католкиње на српском престолу, одане папи, атрибуира икону ктиторки Јелени, жени Уроша I, мајци краљева Драгутина и Милутина. Сем историјских аргумената, икону је датирао и на основу царске иконографије у последњој деценији XIII века. Ово датирање прихватио је и С. Радојчић, сматрајући икону такође делом српских мајстора који се везују за стил ариљских фресака, око 1296. године.[12] У своме приказу Фолбахове књиге, М. Љубинковић нешто помера датирање у зрелије Милутиново време, уз Никиту и Нагоричино[13].

Међутим, у свим ранијим студијама на тему ове ватиканске иконе, пада у очи једна непропорција. С једне стране преопширност и засићеност архивским подацима и више легендарне историје, а с друге стране одсуство иконографских анализа. А тема апостола Петра и Павла, у византијској и српској иконографији, свакако заслужује пажњу.

Духовна заједница двојице најистакнутијих апостола, која је пре негована у култу него ли у животу Петра и Павла,[14] рано је прерасла у јединствени празнични оквир чија је комеморација падала 29. јуна. Снажни документ о томе имамо у задивљујуће богатом литургијском репертоару. Ту су се изгубиле легендарне разлике двају супротних природа, Павла — духовног и ученог, Петра — неписменог и импулсивног. Заједнички култ није спречио ни факт да постоји озбиљна сумња јесу ли оба апостола била уопште заједно у Риму, док је сасвим извесно да њихов боравак у Антиохији[15] не само што није довео ни до каквог споразума, већ је пре значио расцид међу њима.

Но упркос томе, иконографија ране хришћанске уметности утемељила је веру у равноправну улогу оба апостола, протагониста у организацији хришћанске цркве, насупрот толико дискутованом и истицаном примату апостола Петра.

Вест код Евсевија о иконама са ликовима Петра и Павла поткрепљена је низом слично компонованих представа на споменицима ране хришћанске уметности. Два апостола, Duces in militia Christi, како их Герке назива у својој студији о почецима иконографије Петра и Павла,[16] веома су честа тема на саркофазима и златним чашама налаженим у катакомбама. Било да Христос дели венце обојици апостола, било да они фронтално седе један уз другог на катедри, или да се приказују у профилу попрсја окренути један другом, свуда се ради о јединственој културној слици која ће, кроз читаву историју хришћанске иконографије, држати на окупу два најзначајнија представника цркве.

Још веома рано монументална уметност је ову тему и дубље мисаоно мотивисала. За то имамо пример у Гротаферати,[17] и још боље у катакомби у Вињa Касији, у Сиракузи.[18] То је уједно и најстарија донаторска слика са апостолима Петром и Павлом, насликаним са Христом у средини, док крај групе клечи донаторска фигура Марције.

Сродна схема налажена је на дну златних чаша, сведена на симбол, при чему је Христово присуство означено његовим монограмом, а вотивна улога самим предметом.[19]

Ова мисао је присутна и на уметничким предметима најразличитијих техника. Међу објектима ситне уметности вреди издвојити бронзану римску медаљу[20] и чувену бечку камеју од оникса[21], чија упрошћена основна композиција веома подсећа на икону у Ватикану. Попрсје Христа Емануила лебди над Петром и Павлом, груписаним лево и десно од крста. Капсела из Пуле[22] има исту иконографску схему. Оваква схема појављује се и на слоновачи, на Берлинском диптиху из VI века[23], и оним из Клинија и Брисла, који чине два крила истог диптиха.[24] У такорећи истовременом сирском рукопису који се чува у Бејрутској патријаршији, Петар и Павле су изузетно приказани око дрвета живота.[25]

Међутим, апсидални мозаик из базилике св. Петра, познат једино по копији Грималдија,[26] сматра се темељом римске иконографије Петра и Павла, како на саркофазима, тако исто и у монументалном сликарству. Аналогно њему, у Светој Констанци имамо Largitio panis, са представом Христа између оба апостола. У Санта Марији Мађоре, место самог Христа налази се хетимасија. У апсиди цркве св. Теодора, Христос је представљен између Петра и Павла, док је изнад њих рука Господња. Такође и у римском Сан Лоренцу, у апсиди је Христос између Петра и Павла. Нешто различита је схема у латеранском баптистерију, у капели св. Веназија: између Петра и Павла налази се Богородица Оранта, а Христос је изнад њих.[27] У Санта Празеде су Петар и Павле са стране уготовљеног престола. Ова, већ уобичајена схема за римске цркве, налази се и у апсиди св. Цецилије, из XI века. Изузетно, на тријумфалном луку у San Paolo fuori le mura, Павле држи мач, као каснији додатак.

Занимљиво је истаћи да равенски споменици — архиепископска капела, Сан Витале и Гала Плачидија, немају апсидалну композицију Петра и Павла, што је иначе типично за римске цркве и милански Сан Лоренцо.

Међутим, мозаик израђен после земљотреса на западном луку св. Софије у Цариграду, који је, према

---

[12] Светозар Радојчић, Старо српско сликарство, Београд, 1966, 78

[13] Мирјана Ћоровић—Љубинковић, приказ Фолбахове књиге о икони Петра и Павла, Старинар, књ. I, Београд, 1950, 255

[14] Сасвим је усамљен текст Иринеја (Adv. haeres. III, 1—3) с краја II века где се каже да су Петар и Павле држали проповед у Риму и организовали цркву. Једино у чему се већина слаже је то да је око 200 године у Риму постојао локалитет који се одређивао као место смрти Петра и Павла.

Пут у Рим и мартиријум под Нероном и распеће Петрово с главом доле је, у ствари, грчка легенда, која потиче из Сирије и рођена је у манастирској средини (E. Foleri, L'origine greco di una legenda in slavo di San Pietro, Analecta Bollandiana, 74, 1956, 115 ff

[15] Посланица Галаћанима II, 12—14

[16] F. Gerke, Duces in Militia Christi, Die Anfänge der Petrus-Paulus Ikonographie, Kunstchronik, 7, 1954, 97 ff

[17] M. Besson, Saint Pierre et les origines de la primautée romaine, Paris 1927, pl. VI

[18] За катакомбу у Сиракузи види код: Biagio Pace, Arti e civilta della Sicilia antica, vol. IV; Barbari e bizantini, Roma, 1949, tabl. I, 385

[19] Упор. Carlo Cecchelli, San Pietro, Roma, 1938, 17

[20] Чува се у Ватикану, Mario Besson, op. cit., Illustrazione Vaticana, III, N° 2, 1932, сл. на стр. 74

[21] R. Noll, Eine unbekannte Grossgemme mit den Apostelfürsten, Atti del VI Congresso Internazionale di archaeologia christiana, Ravenna, 1962, Citta del Vaticano, 1965, p. 545 ff i Giuseppe Bovini, Osservazioni su un Cameo bizantino de Kunsthistorisches Museum di Vienna, Atti I congresso nazionale di Studi bizantini, Ravenna, 1969, 39 ff

[22] Carlo Cechelli, op. cit. tav. V

[23] Giuseppe Bovini e Luisa Bona Ottolenghi, Catalogo della Mostra degli avori dell'alto medio evo, Ravenna, Chiostri francescani, 9 settem. - 21 ottobr. 2 ed. 1956, fol. 13

[24] Ibidem, N° 68, fig. 116 i N° 67 fig. 115

[25] Jules Leroi, Les manuscrits syriaques à peintures conservées dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris, 1964, сл. на стр. 141, 2

[26] Најстарији циклус св. Петра налазио се у бочној лађи ватиканске базилике на северном зиду Маријине капеле Папе Јована VII (703—707). Упор. Adolf Weis, Ein Petruszyklus des 7 Jahrhhunderts, Römische Quartalschrift, Bd. 58, Heft 1—4, Rom, 1963, 230—270; Fernand Benoit, Nouveau sarchopage arlésien des adorants, essai de classification des sarcophages provencaux, Rivista di archeologia christiana, Citta del Vaticano, Pont. inst. di arch. christ., Roma, 1950, 106, fig. 1, 3; F. Gerke, op. cit. 71, 1954, 95 ff; Emilio Lavagnino, L'arte medioevale, Storia dell'arte classica e italiana, vol. II, Torino, 1960, fig. 57, 76, 77

[27] Guglielmo Mathiae, Mosaici medioevali delle chiese di Roma, 1967.



Айостоли Павле и Пешар,
минијашура у Државном исшоријском музеју у Москви, 1220 год.

сведочанству Константина Порфирогенита, обновио Василије Македонац, представљао је Богородицу са дететом, између апостола Петра и Павла.[28] То је схема која ће се знатно касније поновити као вотивни мозаик у римској цркви Santa Maria in Trastevere, где ће централно место заузимати Богородица са Христом на престолу. Око ње се налазе медаљони са Петром и Павлом, и при дну фигура клечећег донатора Бертолда.

Ову традиционалну римску иконографију Петра и Павла, чија је композициона схема подразумевала најчешће Христа у средини, а уоколо Петра и Павла и друге светитеље, измениће византијска иконографија у просторно сасвим другачијим димензијама. Христос Пантократор, Логос, као највеће начело, издвојио се знатно изнад, у куполи, док су фигуре Петра и Павла остале да фланкирају олтарски простор, симболишући на тај начин значајно место које су ова два апостола имала у формирању цркве, и сликајући их на слободним стубовима који носе куполу, или пак на северозападним пиластрима у истој функцији. Кадикад су у питању певничке апсиде, као што је то случај у Сопоћанима, или се налазе на истакнутим стубовима испред олтара (у св. Никити), на унутрашњој површини великог отвора према порталу (у Богородици Љевишкој),[29] лево и десно од врата наоса, као у Дечанима и Лесново, или на пролазу који формирају западни пиластри (у Речанима). Сличан положај на пиластрима који носе сводове имамо у Земену, док се у Петровој цркви код Новог Пазара апостоли налазе на североисточном и југоисточном ступцу. Овакав распоред наговештава свуда пандане и неку врсту идејне целине коју ова два апостола чине са Христом, присутним било у куполи, на своду или линети портала.

Старинска шема сусрета Петра и Павла, позната на ситној уметности из римског круга (узмимо за пример рану римску медаљу),[30] доживела је своју обнову у XII веку на једном широком низу споменика византијске уметности: печатима, минијатурама и сицилијанским и ватопедским зидним сликама, као и на изузетно лепом аквилејском каменом рељефу из XI века.[31]

Сасвим на други начин третирала је византијска иконографија тему Петра и Павла, не узимајући једну епизоду из дела апостолских, као што је случај у поменутој схеми сусрета Петра и Павла, већ напротив третирајући је аисторијски и не наративно, него само као култну слику са вотивним елементима донације. Можда би се ипак, са извесном опрезношћу, смело тврдити да је баш у Милутиново време такав култ постојао не само у нашој средини — о чему сведочи ватиканска икона — већ и у Византији, за шта имамо такође доказа на иконама. Сем тога зна се да су у заоставштини жупана Десе и мајке му Белославе, у документу од 3. јула 1281. године, поменуте, међу 20 икона, и две које представљају Петра и Павла. И најстарија црква у Србији била је посвећена апостолима Петру и Павлу.

Веома је симптоматично, на пример, што се патрон цркве у Бијелом Пољу, посвећене св. Петру, од Милутиновог времена замењује именима оба апостола, и Петра и Павла. То је и навело Р. Љубинковића на помисао да би у Петровој цркви, у вези са Милутиновом повељом, требало с правом очекивати појаву оба апостола као патрона цркве, уместо фреске где ктитор подноси свој модел само апостолу Петру.[32]

Како у Србији, тако истовремено у палеологовској Грчкој, сусрећемо трагове истог култа. Над игуманским местом у Ватопеду налазила се икона Петра и Павла, са сребреним позлаћеним оковом и искуцаним натписом

---

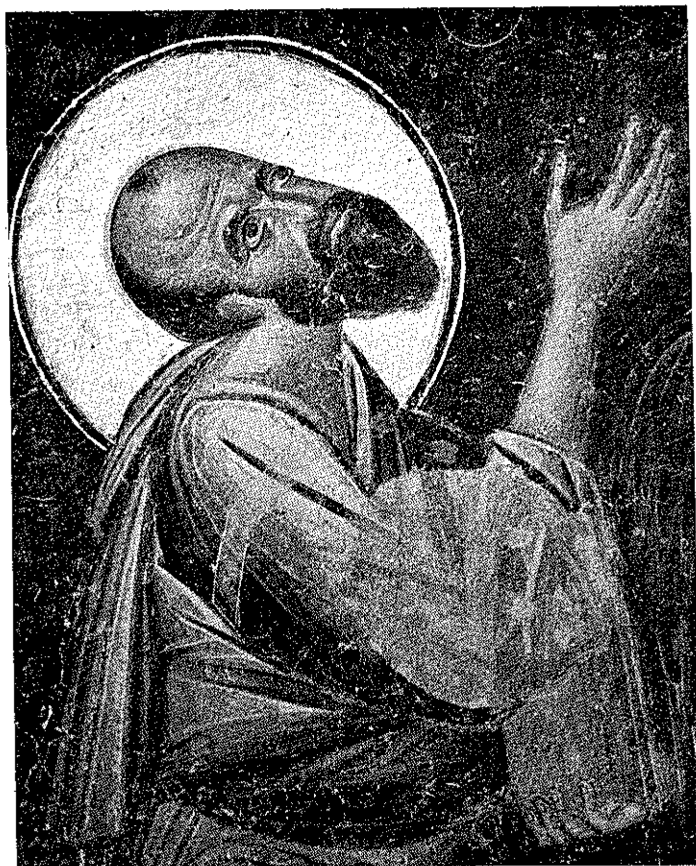
[28] Sirarpie des Nersessian, Le décor des églises du IX siècle, Actes du VI Congres international d'études byzantines, Paris, tome II, 1951, 316

[29] Слично су смештени апостоли у Жичи, поред улазних врата. Петар тамо носи на глави цркву, као и у св. Клименту у Охриду.

[30] Leonid Ouspensky und Wladimir Losky, Der Sinn der Ikon, Bern und Olten, 1952, стр 112 и Mario Besson, op. cit. L'illustrazione Vaticana, III, 1932, 74. Афронтиране бисте Петра и Павла на једном печату објавио је Delattre, са материјалом из Картагине (A. L. Delattre, Note sur le Sable aurifière de la mer et sur une collection de plombs avec inscriptions trouvés à Carthage, Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques, Paris, 1898, pl. II, N⁰ 1.

[31] George P. Galavaris, Seals of the byzantine Empire, Archeology, vol. 12, N⁰ 4, 1959, fig. 9, 268. Cod. gr. 7 fol. 3 r. Psaltir XI v. упор. Ernst Kitzinger, I mosaici di Monreale, Palermo, 1960, tabl. 80; Gabriel Millet, Monuments de l'Athos, Paris, 1917, pl. 98, 1; F. van der Meer — Christine Mohrmann, Bildatlas der frühchristlichen Welt, Stuttgrart — Amsterdam, 1959, N⁰ 549, str. 162

[32] Радивоје Љубинковић, Хумско епархијско властелинство и црква светог апостола Петра у Бијелом Пољу, Старинар, Нова Серија, књига IX—X, 1958—59



Апостол Павле, детаљ Вазнесења, Црква св. апостола у Пећкој патријаршији, средина XIII века

цара Андроника Палеолога.[33] Ова икона је, према податку Антонина, грчка, са одговарајућим натписима. И међу синајским материјалом налазе се иконе сродне тематике.

Иконографска схема ватиканске иконе Петра и Павла, у својој основној оријентацији, има пуно архаичног, подсећајући на касноантичке вотивне слике, неке представе Митриног култа, или евоцирајући распоред на конзуларним диптисима. И тамо је две трећине композиције заузимао простор за култну слику, док је једна трећина одређивана за споредније теме. Централни део слике, са бистама апостола, у гесту алокуције, надвишен је малим сегментом Христовог попрсја, док је доња трећина уступљена ктиторима Драгутину и Милутину и издвојеној фигури њихове мајке Јелене, која се, у проскинези, клања свештенику одевеном у западњачку црквену одежду.

У овако постављеној схеми, Бог који је савладар са царем, према Vita Euthymii,[34] добија посреднике, своје главне апостоле: Петра и Павла.. У том истом житију где се говори да је срце цара у руци Господа, развијена је класична мисао ктиторске композиције, која на схеми ватиканске иконе, већ знатно удаљене од првобитних извора царске иконографије, нема више ту непосредност изражавања. Најстарији, још пагански мотив ове иконографске схеме, пратимо на златном солиду Аркадија и Хонорија, који седе на престолу држећи глобус, док над њима лебди паганска Викторија, уместо Христа-Нике. И касније, у Византији, никад није прекидана традиција ове касноантичке монетарне схеме. Такав распоред имају портрети Михаила VII Дуке и Марије Аланије,[35] које Христос, у сегменту над њима, крунише, затим минијатура Bibl. nat. Coislin 70 fol. 2 r. из године 1078, па икона Знаменија из истоимене

---

[33] Арх. Антонинъ, Замѣтки поклонника Св. Гори, Труды киевской дух. акад., С. - Петербургъ, 1916

[34] Vita Euthymii, Buzantion, 1957

[35] Упор. R. Ratto, Monnaies byzantines et d'autres pays contemporaines à l'époque byzantin, Amsterdam, 1959, pl. I, 38. стр. 3 и John Bekwith, The art of Constantinople, London, 1961, 110, fig. 136

новгородске катедрале.[36] Сличан је случај на мермерној икони из цркве св. Теодора у Арти, из 1270. године,[37] на арильској ктиторској композицији, на раваничкој и на есфигменској повељи. Такву схему имају и синајска икона Петра и Арсенија[38] и минијатура апостола из 1220. године из московског Историјског музеја.[39] Овде свакако нема места задржавању на позној иконографији Петра и Павла, без обзира што се понекад ради и о измењеним схемама.

Неколико елемената на иконографски несвакидашњој композицији донаторске иконе Петра и Павла из Ватикана, природно су увели ток мисли на атрибуцију иконе Јелени Урошевој, пореклом Францускињи, чије је људске квалитете тако свесрдно истицао архиепископ Данило. Насликана на овој икони у близини својих синова које стихира на велико вечерње у Милутиновој служби поетично назива двема великим светиљкама, краљица је ипак истовремено издвојила своју личност уз католичког бискупа, највероватније св. Николу, истичући и на тај начини своју подвојену конфесионалност.[40] Доста сродну иконографску схему је поновила и на икони у Барију.[41] Њен статус монахиње и присуство два краља-савладара на ватиканској икони знатно је сузио хронологију на време од дежевског уговора, 1282, до 1314, када је Јелена умрла. Икона такође није могла настати пре смрти Уроша I, 1267, јер се тек после тог догађаја Јелена замонашила.

Иконографија српске иконе Петра и Павла у Ватикану тесно је везана за историјски компликовану ситуацију на Балкану крајем XIII века, када су папе гајиле наду да ће преко краљице Јелене успети да придобију српског краља, користећи његове непријатељске односе са Византијом. Међутим, сви директни позиви папе Николе, 1288. године и Бенедикта XI, 1303. године, упућени краљу Милутину да пристане уз Рим, остали су без успеха. Дар једне овакве иконе столици св. Петра може се лако тумачити изразом захвалности на подршци коју је користила и каткад и тражила ова француска принцеза, католкиња на српском престолу. Иконографија ватиканске иконе Петра и Павла је само један од многих облика у коме је привржeност краљице Јелене свом католичком пореклу нашла свог најдубљег израза.[42]

У погледу стила наше иконе, чија је хронолошка граница одређена историјским и палеографским особеностима, можда ипак не би била сувишна једна анализа која би се, насупрот Фолбаховом разматрању српске уметности у току два века,[43] протезала на шири круг византијског стварања уопште, али у знатно краћем временском распону палеологовске уметности, баш оног периода који нас овде најуже интересује.

Већ на први поглед извесна уочљива архаичност вуче наш споменик ближе почецима палеологовског

---

[36] Вопросы реставрации, т. 2, Москва, 1928, сл. на стр. 122

[37] 'Αναστ. Κ. Ορλάνδου, Ὁ τάφος τῆς Ἄπαξ Θεοδώρας, 'Αρχεῖον, τομ ,Β', 'Αθῆναι, 1936, сл. 4, стр. 109

[38] Н. Петровъ, Албюмъ достпримечательностей церковно археологического музея при Киевской духовной Академии, Вып. I, Коллекция синайских и афонских иконъ преосвященного Порфирия Успенского, Киев, 1912, N⁰ 3337

[39] Син. греч. п. 7 fol. 7 verso, Држ. ист. музеј у Москви.

[40] Могуће је такође претпоставити да је у питању и портрет барског архиепископа Cancellariusa краљице Јелене (Theiner, Mon. Slav. I, 124. 1307 г.) или би могао такође бити и которски епископ Марко (Farlatti, VI, 442). Јелена се била замонашила у скадарској цркви св. Николе коју је сама подигла, убрзо после смрти свога мужа, 1276 г. Ништа такође не би сметало ни претпоставци да се у латинском свештеном лицу види папа Никола који је у то време био на власти.

[41] Икону св. Николе са донаторима, из Барија, недавно је објавила Вукосава Томић — Де Муро, Српске иконе у цркви св. Николе у Барију, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад, 1966

[42] О томе сведоче Јеленине задужбине: црква св. Сергија и Ваха, Богородица Ратачка, катедрала у Свачу, а нарочито манастир Градац, са пуно готских детаља у архитектури. Данило занимљиво саопштава да је завршетак радова на Грацу Јелена славила као ратник који је извојевао победу.

[43] Упор. W. F. Volbach, op. cit. 487 ff



Айостоли Јован и Петар, Део композиције старијих фресака из Богородице Љевишке, средина XIII века (Сада у Народном музеју у Београду)

стила но већ развијеној уметности раног XIV века, како то, са доста обазривости, помиње М. Љубинковић.[44]

Такође је занимљиво да су ликови апостола из Вазнесења у цркви св. Апостола, у Пећкој патријаршији, рађени четрдесетих година XIII века, баш по својим пластичним принципима, израженим у оштром контрасту светло-тамних површина на ликовима, и монументалношћу фигура, ближи мајстору ватиканске иконе, него што су јој блиска дела с краја тога века. И нешто касније, унеколико провинцијско сликарство Давидовице, има исту опору изражајност, тако својствену ватиканској икони и сликарству св. Николе у Студеници, а са мање отмености него што се то може пратити у старијем сликарству Богородице Љевишке и у Морачи.

[44] Мирјана Ћоровић—Љубинковић, op. cit., Старинар, 1950, књ. I, 255

Архаизирајући елементи осећају се и у појединим детаљима. Стил Петрове косе, са једним редом коврџа, на ватиканској икони, представља начин рада не сасвим типичан за крај XIII века, већ за онај који се далеко ближе везује за нека рана комнинска графичка решења XI и XII века.

Икона Петра и Павла носи стилске одлике заједничке не само фреско сликарству на ужој територији Србије, где је могла бити наручена, већ и нешто ширем кругу византијске уметности. Углавном се везује за уметност неговану у провинцијама територијално разбијеног византијског царства. Ту би, на првом месту, требало поменути ванредну представу апостола Павла у св. Софији, у Трапезунту.[45]

Са више провинцијског духа, но са истим осећањем за експресију, дајући упоредо потенциране линеарне елементе уз уобичајени пластични језик XIII века, срећемо стилски сродне фреске на острву Анафи на Кикладама,[46] на северној обали тога острва у капели св. Антонија. Сличне додирне елементе пратимо и у Гераки, у цркви св. Јована Хризостома, као и на ликовима апостола Петра и Павла из Вазнесења у цркви св. Апостола на острву Кеа, из друге половине XIII века.[47]

Низ паралелних ретардирајућих стилских елемената сродних онима који и нашој икони дају извесну интонацију архаичности стила раног XIII века, можемо пратити на временски блиским минијатурама из византијског ликовног круга. Пре свега треба поменути Апостол са толковањем, из Историјског музеја у Москви, Синод. N⁰ 7, из 1220 године, ватопедски рукопис N⁰ 4, стилски близак фрескама у св. Николи Студеничком, ватопедско јеванђеље N⁰ 5, блиско нашој икони, а такође и сасвим сродно фрескама у св. Апостолима у Пећи, са истим снажним осећањем за моделацију. Веома сродно је, чак и тематски, ватопедско јеванђеље N⁰ 56.[48]

Овој стилској групи паралела свакако треба додати ватикански рукопис Јова, Vat. gr. 751,[49] рађен на златној позадини, са грубим и експресивним цртежом и нешто пригушеним колоритом и архаизирајућим призвуком какав имамо у Ариљу. У истој ватиканској библиотеци, Vat. gr. 1153,[50] кодекс пророка, на стр. 40 verso, показује најтешње везе са пластичним стилским маниром заједничким ватиканској икони и раним фрескама из Пећи, чак и у колориту драперије и њеном контрастном односу према инкарнату. Сличне особине показује и минијатура у Vat. gr. 1155 (fol. 38 verso), из те ватиканске књижице.

У стилски близак круг спадају и минијатуре грчког кодекса Лествице Јована Климакса, у Историјском музеју у Москви, греч. 146,[51] које су пореклом из Пантократоровог манастира, рађене при Комнену Дуки Палеологу. Минијатура на стр. 278 сећа на зидно сликарство раног XIII века, а колорит је сасвим близак ватиканској икони.

Посебно се треба осврнути на јеванђелиста Марка, из кодекса Burney 20, рађеног око 1285. године, који показује богату гаму колористичких вредности и вештину у извлачењу пластичних ефеката, од хладних зелен-

[45] Алпатов, Виз. врем. 1923—26, XXIV, 62; Repertorium für Kunstwisssenschaft 1928, 74—75: G. Millet — Peirce R., Byzantine painting in Trebizont, London, 1939, 95 ff, tabl. I

[46] Π. 'Α. Βοκοτοπουλου, 'Αι τοιχογραφίαι τοῦ ἁγίου Αντόνιου 'Αναφῆς, Δελτίον τῆς χριστιανικῆς 'Αρχαιολογίκῆς 'Σταιρίας, Περίοδ. Α' τομ ,Β', 'Αθῆναι, 1961, сл. 65, 189

[47] Μαρία Γ. Σωτηρίου, 'Η πρωΐμος παλαολογείος αναγέννισις ἐις τας χωρας καὶ τὰς νησοῦς τῆς 'Ελλάδος κατὰ τὸυ 13 ον ἀιωνὰ 'Αθῆναι, 1964, сл. 57, 54, 1

[48] Према Севастијановом фотоархиву са Атоса, који се чува у Лењинској библиотеци у Москви.

[49] Упор. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1947, I, 342

[50] A. Muñoz, I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, Firenze, 1906, tav. 29—34, 7—10

[51] В. Н. Лазарев, op. cit. I, 342



Апостоли Петар и Павле, фреска у Арињу, 1296

кастих окера до топлих и румених тонова.[52] То је још увек сликарски манир близак ватиканској икони, који ће десетак година касније отврднути и осиромашити као што је сличан случај код нас на зидном сликарству Ариља.

И стилски и тематски веома је близак ватиканској икони бечки рукопис Theol. gr. 300, где је на фолији 182 очувана и представа апостола Петра и Павла.[53]

Сродно третиран инкарнат сусрећемо на рукопису N⁰ 6 из Третјаковске галерије,[54] Хроници Ђорђа Хамартола,[55] у Атоском рукопису из Лавре св. Атанасија[56] и Hist. gr. 53 из Бечке националне библиотеке.[57]

Не треба се чудити овом релативно богатом репертоару сликарских аналогија на сачуваним рукописима XIII века. Међутим, за жалење је што су аналогије са иконама знатно уже. Међу њима, пре свега, треба поменути мозаичку икону у лењинградском Ермитажу, из некадашње колекције Лихачова,[58] са представом светих отаца, затим синајску икону св. Петра[59] и икону св. Петра и Арсенија,[60], са истим потенцираним цртежом и наглашеном пластиком, који су тако јасно изражени на лику св. Петра на ватиканској икони.

Некада рађена на златној позадини, сада на окер грундираној подлози, на јаблановом дрвету, наша икона је сачувала своју монументалност упркос малих размера од 75,5 x 51 см. Топлим бојама позадине и одеће супротставља се ту тон инкарната, остављајући утисак каквих бронзаних скулптура. Та игра топлог и хладног присутна је на широком плану подлоге и фигура. Исти однос наставља се и унутар драперија, где се химатион шљива-индијско црвене боје супротставља зеленкасто сивом хладном тону хитона. Такође хладна плава боја сегмента са Христом и прозирна, хладног тоналитета тиркизна зелена подлога аркаде у којој се налази Јелена са свештеником, снажно се истичу као контрастни елементи према топлој основној и итензивној боји сачуваног окер грунда.

Стилске одлике иконе упућују на датирање непосредно после дежевског уговора, пре него у време прелаза XIII у XIV век, како су то у новије време сматрали истраживачи ове иконе. На њој још сасвим живо реминисцира пластични принцип раног XIII века, познат из пећких Апостола, комбинован са локалним призвуком нешто развијенијег провинцијског сликарства мајстора Давидовице, фресака у капели Ђурђевих Ступова и у св. Николи Студеничком, нарочито што се тиче апостола Павла на нашој икони. Да нема ктиторâ, човек би се лако преварио да поверује да је икону првобитно испуњавао само монументални трочетвртински формат фигура апостола. На Петровом лику присутан је, међутим, онај непоновљиви рафинирани дух цртежа из средине XIII века, пун одухољених емотивних вредности и снаге, каквим се одликују мајстори Мораче и старијих фресака у Богородици Љевишкој. Фолбахове паралеле са Сопоћанима или касним охридским иконама морају отпасти. Исто тако тешко је примити и аналогије са ариљским сликарством с краја XIII века, јер ариљска хладноћа и извесни графички шематизам уопште нису својствени нашој икони из Ватикана. У том погледу са далеко више основа и смисла било би тражити паралеле у Јеленином манастиру, Грâдцу, што нам ометају јако фрагментарно очувани ликови без горњег слоја боје, и већ на први поглед њихов зрелији стил.

У сваком случају, наша икона тешко може прећи у XIV век, како то ипак мисле неки аутори, јер се томе, прво, противе стилски разлози а и чињеница да зрела палеологовска уметност са мозаицима Кахрије Џамије, са св. Апостолима у Солуну или српским фрескама раног XIV века, уноси већу равнотежу у односе пластичног и линеарног, док се на ватиканској икони не осећа њихово стапање, већ, напротив, амбивалентно дејство.

Исто тако треба рећи да отцада паралела између ватиканске иконе и фресака у Никити и Нагоричину, већ и због самог факта што се икона пре тога времена, на основу инвентарских књига папских ризница, већ налазила у Ватикану.

Мирјана Татић-Ђурић

[52] K. Weitzmann, Gazette des beaux arts, Paris, juillet 1963, 97, fig.4, 5

[53] J. Kallab, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, 1900, XXI, tabl. I—II; H. Gerstinger, Die griechische Buchmalerie, Textband und Tafelband, Wien 1926, 39, 48, tabl. XXI—XXII

[54] Упор. А. Некрасов, Возникновеніе московского искусства, Р. Анион, Москва, 1929, 190 ff и њему сродно орщанско јеванђеље из Музеја кијевске духовне академије, В. Никольский, История русского искусства, I, Москва 1955, 53 ff.

[55] В. Протасов, Черты старобoлъгарской одежды въ славянской миниатюрѣ, Труды секции археологии Института археологии и искусствознаннія, Москва 1928, 88 ff.

[56] A. Muralt, Catalogue des manuscrits grecques de la bibliothèque impériale publique, St. Peterburg, 1864, 6 f.

[57] P. Buberl und. H. Gerstinger, Die byzantinischen Handschriften des 10—18 Jahrhunderts, Leipzig, 1938, 60 ff, XXIX t.

[58] А. В. Банк, Из истории русского и западноевропейского искусства, Москва, 1960, 185 ff. Фиг. 89, 90 на стр. 191.

[59] Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ ὑπὸ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἀθῆναι, 1956, 1958

[60] Н. Петров, op. cit, N⁰ 3337

Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској

У Белој цркви у селу Карану, код Ужица, налази се и ктиторска композиција на јужном зиду наоса, са ликовима св. Саве, првог архиепископа српског, краља Милутина и краља Душана[1]. Али тек 1965. године, први пут је примећен и веома оштећени портрет младог Уроша V, у самом углу између јужног и западног зида наоса, односно између портрета Душана на јужном и краљице Јелене на западном зиду.[2] Приземни појас живописа на западном делу јужног зида највећим делом је уништен влагом или обијен, па се од првобитног портрета Уроша V назиру данас само оштећена глава и оковратник хаљине у висини Душановог бедра, а испод крака лороса, који пада преко Душанове леве руке. Никакви трагови круне нису видљиви на дечијој глави, али изгледа да је венац украшен бисером био сликан.

Ово откриће заслужује још увек пажњу испитивача, на првом месту због тога што дозвољава разматрање питања године живописања овог раног портрета Уроша V, односно саме цркве, а затим и због тога што овај Урошев портрет, упоређен са осталима, указује на извесне разлике у сликању инсигнија престолонаследника у српском сликарству XIV века.

Урош је у Карану приказан као веома мали дечак, који оцу не допире ни до појаса, управо, једва му глава стиже оцу изнад колена, па би се могло поверовати да је Урошу, у време живописања ове задужбине жупана Брајана и осталих приложника, било највише четири до пет година. Како је Урош V рођен 1337 године,[3] то се до данас претпостављано време живописања Беле Цркве (1332—1337)[4] мора померити за неколико година касније. Запажање да круна није била сликана на Урошевој глави иде у прилог претпоставки да је портрет живописан пре 13. априла 1346. године, када је, на државном сабору у Скопљу, Душан крунисан за цара, а Урош V за краља.[5] Не би се могло претпоставити да би после 1346. Урош V био приказан без краљевске круне, најважније инсигније његове власти.

Најранији познати портрети Уроша V за које се претпоставља да су могли бити насликани до 1346, нису тачно датирани. Ипак, изгледа да је Урош, нешто старији од овога у Карану, приказан на сцени 13 (12) кондака Богородичиног Акатиста, илустрованог у јужној капели, посвећеној светом Николи, у Дечанима. Ту је дечак обучен у пурпурни дивитисион са лоросом и носи високу затворену круну на глави, као и отац, држи скиптар и стоји на очевом пурпурном јастуку, док мајка Јелена, такође у владарском орнату, стоји на свом. У поређењу са портретом из Карана, Урош је овде већи дечак, пристигао оцу до појаса; па ако се може веровати да су сликари приближно тачно приказивали узраст својих савременика, младих чланова владарске породице, тешко би се могла одржати ранија претпоставка да је овај дечански портрет настао већ око 1340, када је Урош имао свега три године.[6] Чини нам се да је овај портрет из нешто каснијих година.

На западном зиду јужног дела наоса цркве у Дечанима, код првобитног гроба Стевана Дечанског, запажене су извесне преправке на живопису у доњој зони где су сликани портрети; на горњем слоју новијег живописа сликани су Јелена „благоверна царица све (српске земље) и поморске“, Урош „млади краљ“ и једна принцеза (његова сестра непознатог имена или његова заручница).[7] Урошев узраст је, поред очуваних сигнатура, још један податак за тачније датовање ове слике, израђене свакако после ранијег дела ктиторске композиције на јужном зиду наоса, где је Душан сигниран као краљ. Урош је приказан у пурпурном дивитисиону с лоросом, с круном на глави а са скиптром и акакијом у рукама, значи у пуном орнату и са свима атрибутима краљевске власти. Овај Урошев портрет је морао настати после 1346. године, тј. у време када је престолонаследник имао око девет до десет година. А судећи по узрасту, и портрет из капеле Св. Николе био је ближи 1346. него 1340. години.

На јужном делу источног зида спољне припрате сопоћанског храма очували су се такође портрети Душана, Уроша и Јелене. Душан је сигниран као „велики краљ“, Урош као „Урош краљ, син превисокаго краља Стефана“ а Јелена као краљица. Испитујући ове необичне сигнатуре, С. Радојчић је био склон да поверује да је млади краљ и пре свечаног чина крунисања могао да носи ову титулу.[8] Историјски подаци сведоче да је установа младог краља већ устаљена и озваничена у Србији у време Дечанског и Душана. На државном сабору 1322. године, када је Стеван Дечански крунисан за краља, Душан је, као дечак од 13 година, крунисан као млади краљ и савладар.[9] Исти обичај је поновљен и 1346, приликом крунисања Урошевог за младог краља, савладара, иако је тада имао само девет година. Међутим, Урош V се помиње као млади краљ већ у јесен 1345. године, у Душановој повељи издатој цркви Богородице Перивлепте у Охриду,[10] што значи да је заиста млади краљ могао носити нову титулу по установљеном обичају. а чак и пре званичног црквеног обреда крунисања,[11] као што је претпостављао и С. Радојчић. Питање је само када је Душан себи за наследника дефинитивно одредио Уроша, без обзира на своје претходне намере и жеље свог млађег полубрата Симеона-Синише, сина Стевана Дечанског из другог брака, који се у Душановој повељи Хиландару из 1342. године помиње поред

---

[1] М. Кашанин, Бела Црква Каранска, Старинар III сер., књ. IV, 1926—1927, 162—172; С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 50—51.

[2] М. Крстовић, Једно интересантно откриће у Белој Цркви Каранској, Весник, орган Главног савеза удруженог православног свештенства СФРЈ, Београд, бр. 383, 1 јуна 1965.

[3] К. Јиречек — Ј. Радонић, Историја Срба, Београд 1952, 216.

[4] Кашанин, Бела Црква Каранска, Старинар 1926—1927, 141, 127—128. Радојчић, Портрети, 50; Крстовић је претпоставио да је Урош приказан од године-две дана, па је живопис датовао у 1338 годину .

[5] Јиречек — Радонић, Историја Срба, 222.

[6] Радојчић, Портрети, 53—54, сл. 23.

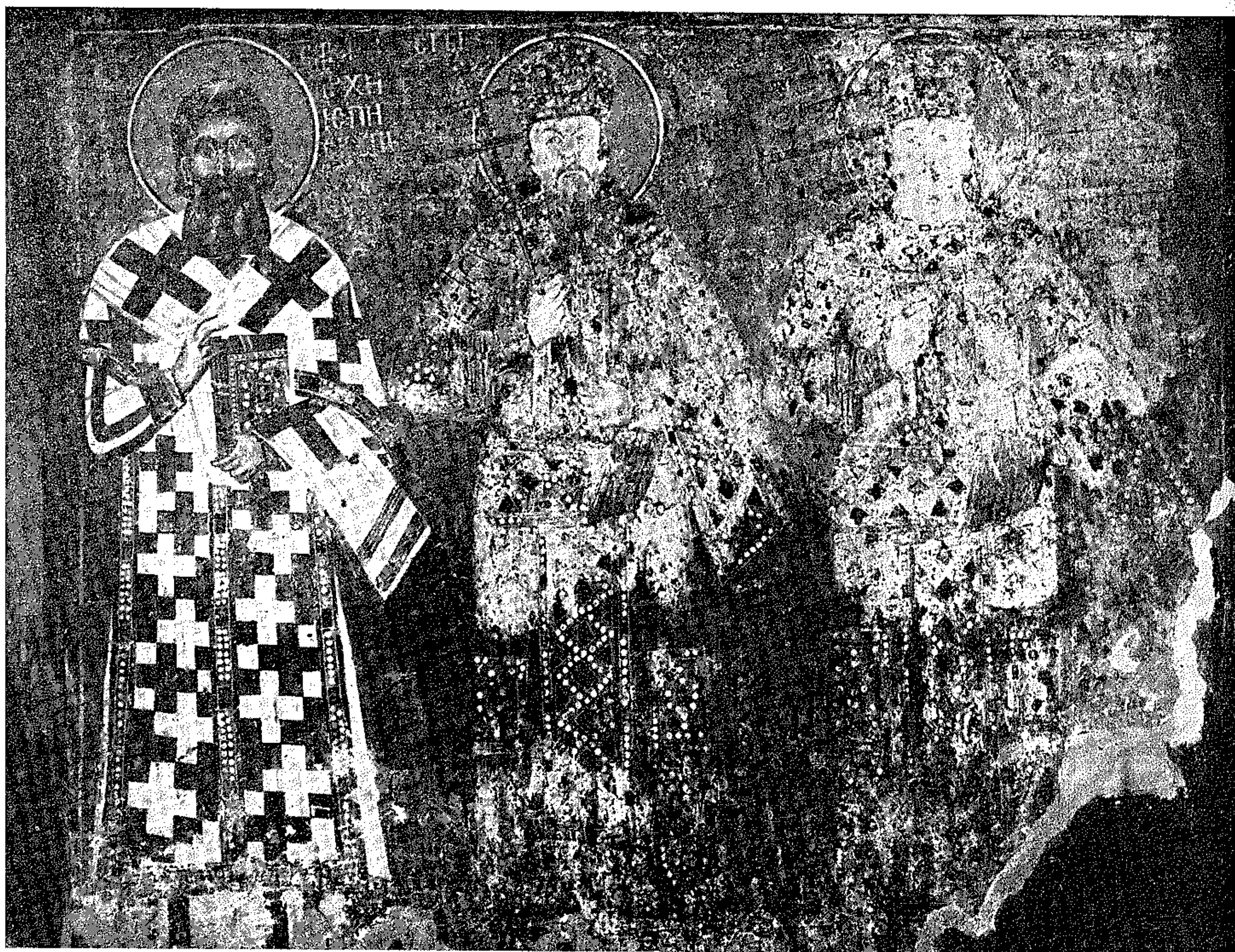
[7] В. Петковић, Манастир Дечани, Београд 1941, II, 21, т. LXXX; Радојчић, Портрети, 52.

[8] Радојчић, Портрети, 55.

[9] М. Ивковић, Установа „младог краља“ у средњовековној Србији, Историјски гласник 3—4, Београд 1957, 59—79.

[10] А. Соловјев, Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века, Београд 1926, 127—129.

[11] К. Невструјев је објавио молитве из српског требника прве пол. XV века (рук. бр. 307 бивше Синодалне библ. у Москви) захваљујући којима се зна о црквеном обреду крунисања цара, деспота и друге властеле код Срба, види: Три молитве, Гласник Српског Ученог Друштва V (XXII) 1867, 360—363.



1
Свети Сава, краљ Милутин и краљ Душан, фреска у Карану

Уроша. као евентуални наследник Душанов, а који је тада могао имати око шеснаест до осамнаест година, знајући да је рођен око 1324—1326.[12] Међутим, на сабору у Скопљу 1346, донета одлука је јасна: Урош V је добио титулу краља, а Симеон-Синиша титулу деспота, највишу тадашњу титулу коју су на византијском двору могли носити царев син, брат или други најближи рођаци.[13] Претендујући на српски престо, Симеон-Синиша је ратовао са Урошем одмах после Душанове смрти (1355), а убрзо је од својих људи проглашен и за цара у северној Грчкој.

Чини нам се да карански портрет Уроша V баца нешто светла и на односе Душана и његовог полубрата. Самим тим што Урош у Карану није приказан са круном на глави, може се сматрати да тада још није било ни осигурано ни озваничено његово искључиво право на престо. Судећи по узрасту Урошевом, могло би се поверовати да је та слика настала до 1342. године, када је Душан као свог наследника још увек помињао и брата поред сина, што би опет говорило да је Бела Црква у селу Карану живописана око 1341—1342. Иако је помињан као наследник, Симеон-Синиша никада није приказан у владарском оделу ни с круном на глави за Душанова живота. На фресци Лозе Немањића, живописаној у спољњој припрати у Пећи вероватно пре 1337. јер Урош V ту није приказан, смештен је Симеон у завоју лозе одмах поред Душана; тада још дечак од око једанаест до тринаест година, приказан је у пуној фигури са венцем на глави, као што су се обично приказивали најближи рођаци владара из породице Немањића; а на фресци Лозе Немањића из Дечана, насликаној око 1350 године, Симеон-Синиша, тада већ крунисани деспот, приказан је у попрсју, с венцем на глави у латици на споредном завоју лозе, док је стојећа фигура Уроша V, краља са круном, скиптром и дијадемом (омотаном преко груди) заузела место крај Душана крунисаног цара са круном, скиптром и акакијом[14]. Измењене државне прилике јасно су показане на овим сликама. Урош V, краљ и савладар, добио је све инсигније власти и приказан је и у лози на исти начин као и отац владар.

Ктиторски портрети из Сопоћана и Ариља сведоче у прилог запажању да се већ у другој половини XIII века у Рашкој није правила разлика између костима владара и престолонаследника. Обојица носе иста одела и исту[5]високу затворену круну, коју Византинци доба Палеолога зову стема..[15] У ктиторској поворци на јужном и западном зиду у наосу Сопоћана, монаси Симеон (Стеван Немања) и Симон (Стеван Првовенчани) приводе Богородици краља Уроша I, ктитора, у пурпурном дивитисиону са широким лоросом и с круном на глави, а с моделом цркве у руци; иза њега иду два његова сина: старији Драгутин у пурпурном дивитисиону с лоросом и с круном на глави, и млађи Милутин у белој туници и пурпурној хламиди с венцем на глави. Сликани на новом слоју живописа око 1270—1275, ови портрети Драгутина и Милутина јасно показују разлику костима престолонаследника и млађег сина краљевог. Иста разлика се запажа и на фресци краљеве породице у нартексу Сопоћана, где су Урош I

[12] Радојчић, Портрети, 48.
[13] Pseudo-Kodinos, Traité des Officies, éd. J. Verpeaux, Paris 1966. 133.
[14] Радојчић, Портрети 48—49 и 57—59.
[15] Pseudo-Kodinos, éd. Verpeaux, 1966, 199.



2
Краљ Душан. Поред њега је лик младог Уроша,
цртеж фреске из Карана

и Драгутин приказани с истим крунама и у истим владарским костимима како прилазе Богородици (источни зид), док их прате Милутин у белој туници и пурпурној хламиди, с венцем на глави, и краљица Јелена (јужни зид).[16]

Сопоћански портрети приказују политичко прилике у Рашкој, где је Драгутин још пре 1268. године сматран за званичног наследника престола, иако никакав посебан крунидбени обред установљен за младог краља није познат из тога времена.[17] Архиепископ Данило саопштава да је Урош I још за живота обећао престо сину Драгутину, а ово обећање је дао и мађарском краљу. Па када је дошло у питање испуњење дате речи, мађарски краљ помаже Драгутину, своме зету, да збаци оца и сам завлада 1276.[18] Данило пише даље, како је краљ Драгутин после пада с коња под градом Јелечом сазвао сабор у Дежеву (1282) на коме је предао престо млађем брату Милутину говорећи: „.. ти же драгиј мој љубимиј брате, *взми венц мој царскиј*[19] и седи на престоле родитеља својего ... и в многолетном животе буди краљевствује и бране отчаство твоје...[20] Данило, привржен краљу Милутину, не наводи услове предаје престола; али по речима других савременика изгледа да је Драгутин желео да сачува право наслеђа престола за свог старијег сина Владислава баш овим дежевским уговором[21]. Нажалост, данас се на основу костима не може потврдити савладарски однос Драгутина и Владислава из тог времена, јер је Владисављев дечији портрет у капели Ђурђевих Ступова код Раса (сликан 1282—1283) сувише оштећен. А Милутин и Драгутин су приказани на сликама тога доба као равноправни владари у истом краљевском орнату и с крунама истог облика на глави, у капели крај Ђурђевих Ступова (1282—1283), затим на икони из Барија и 1296. у Ариљу, где су Драгутинови млади синови Владислав и Урошиц сликани као принчеви у белим пругастим туникама, обојица с венцем на глави.[22]

Облици украшеног венца који су крајем XIII и у XIV веку носили у Рашкој краљеви синови, браћа, деспоти, а можда и други високи племићи, нису још довољно проучени. Према описима византијских писаца, посебно Псеудо-Кодина (из сред. XIV века) знамо да су прописи византијског дворског церемонијала овог доба тачно одређивали облике венаца, костиме, опрему за ратове или свечаности, за све носиоце племићких титула; знамо да су венци (σκιάδιον, σκαράνικον) од племенитих метала, украшени бисером и другим камењем, оивичавали плитке капе, такође украшене везом или бисером. Али они су се веома разликовали према томе који ранг су носиоци обележавали, па и према прилици у којој је требало да буду ношени. За царевог сина, који је у Византији носио титулу деспота, зна се да у двору није морао да носи ништа на глави ако је мали дечак. А као младић, празничним данима је на глави носио скараникон, украшен драгим камењем и бисерима.[23]

Очувани портрети владара, њихових наследника, рођака и других високих племића, као и слике Лозе Немањића из Грачанице, Пећи, и Дечана, приказују извесне разлике у облику венаца и круна у Рашкој. Византијски церемонијал је у XIV веку највише утицао на обичаје српске властеле, па није чудо што се показују и на фрескама веће сличности у одевању српских и византијских племића, односно запажају се веће разлике у детаљима одеће српских великаша, зависно од њиховог ранга. Венац носе деспоти, Оливер у Леснову, Синиша у Пећи, али и син жупана Брајана у Карану, само су њихови облици различити. Венац украшен бисером и драгим камењем имао је вероватно и мали Урош V у Карану, као што га је носио и приказани престолонаследник у Добруну.[24] А од момента када је одлука о наследству престола донета, Урош V се сликао свуда са стемом на глави, истом онаквом какву је носио и његов отац као краљ, а од 1346. као цар Душан. Према томе, може се веровати да је Бела Црква у селу Карану живописана око 1341—1342 године, тј. пре него што је Душан донео коначну одлуку о свом наследнику на српском престолу.

Гордана Бабић

[16] Радојчић, Портрети, 23, сл. 9: Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња балканских Словена, Београд 1953, 35, сл. VIII и IX; В. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 87—88, 19, 130,132.

[17] Ивковић, Установа „младог краља“, Истор. гласник 1957, 60—65.

[18] Арх. Данило, Животи краљева и архиепископа српских, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 13—14, 17.

[19] У српским средњовековним изворима се реч **вѣньць** (στέφανος) употребљава као општи назив за круну, симбол државне власти, види: Ст. Новаковић, **вѣньць** (στέφανος) и **дијадима** (διάδημα) у српским крунидбеним церемонијама, Рад ЈАЗУ XLIII, Загреб 1878, 189—195. У грчким текстовима доба Палеолога општи назив за круну је στέφανος, види Pseudo-Kodinos, ed. Verpeaux, 1966, 199.

[20] арх. Данило, ed. Даничић, 26.

[21] Ивковић, Установа „младог краља“, Истор. гласник 1957, 65; Ст. Станојевић, Брачни уговор српске краљице Констанце, Народна Старина 4, Загреб 1923, 69.

[22] Радојчић, Портрети, 27—29; 31, 33; Ковачевић, Средњовековна ношња, 35—37; V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, I, Beograd 1930, pl. 27 a.

[23] Pseudo-Kodinos, ed. Verpeaux, 1966, 145—146.

[24] Ковачевић, Средњовековна ношња, 58—59, т. XLII; М. Кашанин, Манастир Добрун, Старинар, III сер. књ. IV, 1926—1927, 75, т. XVI. Најновија истраживања З. Кајмаковића (Живопис у Добруну, Старинар, НС XIII—XIV, 1962—1963, 251—260, са наведеном старијом литературом) указују на стилске сродности живописа у Карану и Добруну, доказују могућност настанка добрунског живописа у Душаново време. Кајмаковић предлаже препознавање краља Душана, краљице Јелене и сина Уроша с венцем на глави на владарским портретима на северном зиду у нартексу.

Натпис младог краља Марка са цркве св. Недеље у Призрену



Надвратник цркве св. Недеље, у Призрену
(Фотографија Бранка Костовског, цртеж Петра Балабановића)

У древном Призрену, на крајњем источном крилу старе Варош-махале, некадашњег подграђа Призренског града-тврђаве[1], данас популарно познате под називом „Поткаљаја", међу последњим зградама на стеновитој падини изнад Бистрице, у интимној атмосфери домаћег скученог и брижно одржаваног дворишта приземне зграде домаћице Тодорке Тасић, недавно се наишло на једно занимљиво откриће. Септембра 1966. г., приликом копања канала за укопчавање у градску водоводну мрежу, непосредно испод првих облутака дворишне калдрме, домаћини куће су наишли на један монолитни тесаник 130 x 30 x 35 см, са веома добро очуваним текстом. Текст је бравурозно уклесан. Има два пуна реда збијених слова, са бројним лигатурама, па на први поглед цео натпис делује као какав добро урађени орнаменат.

Одмах је било јасно да се ради о надвратнику који је стајао изнад улазних врата цркве. Остаци саме цркве налазе се и сад у дворишту, десетак метара источно од места налаза камена. Над земљом се још виде остаци апсидалног дела цркве, претворени готово у домаћу капелу, брижно чувану и уклопљену у просторије овог чистог и крајње економично употребљеног дворишта. На зидовима тих остатака данас нема фресака.[2] У отвореном каналу, поред надвратника су нађени и делови срушених довратника и тесаника, а били су видљиви и делови западног зида цркве.[3] Постојање ове цркве забележено је и раније, под именом св. Недеље, како је и данас у овом граду зову.[4] Пошто испитивачки и конзерваторски радови на налазишту нису досад још обављени, задржаћемо се, укратко, на подацима који су нам доступни.

Текст пронађеног натписа гласи:

Извωлενιεмь ωтца : и вьпльщениιемь с͠на и благодѣтию с͠таго д͞ха : сїи с͞ты и божьствьны храмь прѣчстιε вл͠дцε нашε б͠дцε вьхода ιε сьзда сε ι пописа пωвѣлѣнιемь и сь ωткѹпωмь г͠дна младаго крала Марка : лѣть ЅѠОѲ индиктιωн Ѳ.

Натпис је, као што се види, потпуно сачуван и доноси прецизне податке: црква пречисте Богородице посвећена Ваведењу, сазидана је и пописана заповешћу и откупом младога краља Марка, године 6879, то јест у времену од 1. септембра 1370. до 31. августа 1371.

По историјским подацима зна се да је шездесетих — седамдесетих година XIV века Призрен спадао у непосредну област краља Вукашина, која се простирала на обе стране Шар-планине, са градовима Прилепом, Скопљем и Призреном.[5] На том терену, са оцем је свакако

---

[1] Б. Максимовић: Споменици културе у оквиру савременог урбанизма, Зборник заштите споменика културе, Београд 1959. стр. 20

[2] Власник куће је писцу ових редака испричао да су многе фреске биле на зиду очуване све до уочи II светског рата, када су од мраза и влаге пропале.

[3] Домаћини куће и једини чувари овог вредног споменика, доследни својој традицији и култу чувања овог објекта, одмах су о овом налазу обавестили органе заштите споменика културе у Приштини и Призрену.

[4] И. С. Јастребов, Стара Србија и Албанија, Споменик СКА XLI, Београд, 1904, 44. Њу спомиње и П. Костић — Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини, Београд 1928.

[5] Јиречек — Радонић: Историја Срба I, Београд 1952, 246, 359.

био и Марко, који је, према досадашњим историјским вестима, увек називан краљем. У новопронађеном призренском натпису Марко је „млади краљ". Вукашин је, значи, сасвим по угледу на раније српске краљеве, свог најстаријег сина одредио за наследника. Тако је Марко, све до очеве смрти — до битке на Марици, 26. септембра 1371 — био престолонаследник, то јест „млади краљ", као што су за живота својих очева Драгутин, Душан и Урош (до 1345) били млади краљеви. Зато се одмах може рећи да је и наш призренски текст настао пре маричке битке, до 26. септембра 1371, јер одмах после очеве смрти Марко није више био млади краљ, него краљ, свакако уз сагласност сабора и цара Уроша.

Марко је био млади краљ све до своје двадесет пете године. Дотле је, заједно са оцем, а вероватно и са царем Урошем, учествовао у многим државним и војним пословима. Поуздано се зна да је Марко, као шеснаестогодишњи младић, ишао 1361. године у Дубровник да подигне депозит за цара Уроша и свог оца Вукашина[6], а 1366. године са изасланицима цара Уроша по митровдански доходак који су Дубровчани давали цару. Јуна 1371. године Марко је са оцем био под Скадром, у преговорима са Балшићима за предузимање похода на Николу Алтомановића. До похода свакако није дошло из разлога што је убрзо после тога дошло до судбоносне Маричке битке,[7] у којој је краљ Вукашин и погинуо. Није ли, за тих десетак година који су претходили Маричкој битци, у доба свог младиства и сазревања, бавећи се активно јавним пословима, Марко већ био постао популарна личност, вољен у народу, радо виђен и на Вукашиновом и на Урошевом двору? Назив Краљевић, по коме га народ и легенде знају, вероватно потиче из тога Марковог доба, из доба док је заиста био краљевић и „млади краљ". Двадесетчетворогодишња Маркова владавина као краља (1371—1395), која се одвијала у суморном вазалском односу према Турцима, остала је у сенци Маркових краљевићких година из доба царства.

У нашем призренском натпису има још један занимљив податак. У њему пише да је црква сазидана и поописана повеленијем и о т к у п о м Марковим. То значи да је, може бити, са градњом цркве отпочео био неки други ктитор, па је Марко градњу откупом преузео и окончао. Промена ктитора, откупом или заменом, изгледа да тих година у Призрену није била необична. Зна се да је цар Душан извршио размену са војводом Младеном Владојевићем, примивши његову цркву св. Спаса у Призрену за „Андречију цркву" у Охриду.[8] Године 1343. Душан је, тада још краљ, као поклон од старца Григорија за свој новоосновани манастир св. Арханђела добио нову цркву у Корици: „...старьць Григорие кралевству ми говори како ест црькьвь сьзидаль вь мѣстѣ рекомѣм Кориши, сь троудомь и откоупомь сьзидаль и пописаль и оукрасиль...[9]." За узврат, Душан му је потврдио стару цркву у Корици. Међутим, у вези са речима старца Григорија, с тим да је и он цркву сазидао, пописао и украсио трудом и откупом, и где реч „откуп" има исти смисао као и у новопронађеном призренском натпису, могли бисмо помишљати да та реч у ова два стара примера има значење нешто друкчије од данашњег. Рекло би се да овде, у вези са коришком и призренском црквом, реч „откуп" значи властита средства, новац који је ктитор уложио у грађење и украшавање своје задужбине. Реч откуп се иначе, не јавља често у нашим старим споменицима. Навешћемо још један познат пример: у Милутиновој повељи о подизању храма св. Ђорђа Горга, из 1300. или 1312. године, каже се „...То покупи вьсе кралевство ми за цѣну 300 перпер, освень иномикова откупа и прочега ексода".[10] Овде би откуп могао имати и данашњи смисао, али може да означава и иномикова средства која су у куповину имања уложена, поред краљевих 300 перпера. У сваком случају наш призренски натпис сведочи да је Марко, било да је довршену цркву од неког купио, било да је својим новцем цркву сасвим нову подигао, још пре него што је постао краљ, био заинтересован за ктиторске, значи градитељско-уметничке послове, које ће, према оном шта се досад зна, наставити касније, као краљ, у Прилепу и у манастиру св. Димитрија код Скопља.

Археолошко-испитивачки и конзерваторски радови који се неодложно намећу на остацима цркве Богородице Пречисте у Призрену, даће свакако потпунију слику о архитектонском склопу овог споменика. Можда ће се, том приликом, наићи и на још које пријатно изненађење у односу на фреско сликарство или некадашњи инвентар цркве.

Милан Ивановић

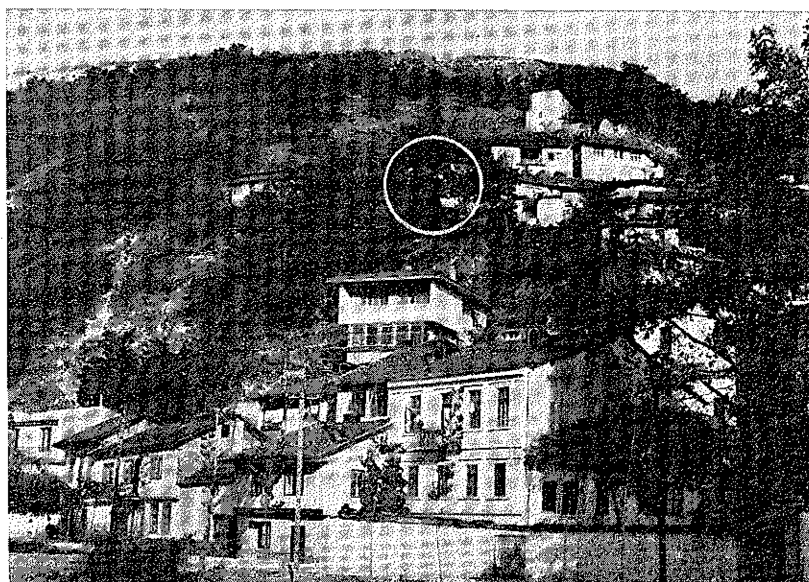
[6] Јиречек — Радонић: Историја Срба I, 246; Д. Костић: Кад је рођен Марко Краљевић, Глас СКА CLXXI, Београд 1936, 190

[7] M. J. Dinić : Kraljević Marko, Enciklopedija Jugoslavije 5, 376.

[8] А. В. Соловјев: Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века, Београд, 1926, 137

[9] Ст. Новаковић: Законски споменици, Београд 1912, 412—413.

[10] А. Соловјев, Одабрани споменици, 71



Подграђе старог призренског града
Кружићем је обележено место цркве св. Недеље

Сликар Радослав и фреске Каленића

У историји европске уметности поглавље о византијском сликарству је једно од најмлађих, јер је једва прошао један дужи људски век како се оно тамо нашло. Суочени са уметничким стваралаштвом византијског стила, који је живео преко хиљаду година, стално надахнут античким делима, превасходно колективног духа, апстрактног израза, спорог хода, и без наглих прелаза, истраживачи су се прво нашли пред замршеним загонеткама тема и садржине, у којима је одјекивала мистична религиозност православног света Истока. Требало је да прође времена па да се успостави задовољавајућа хронологија дела, како би се могао пратити развитак уметничке мисли, да се израде иконографски приручници и студије да би се схватиле религиозне, културне и интелектуалне идеје које су уметници и ктитори желели да саопште, и да се, често кроз лични подвиг, изуче споменици удаљених и тешко доступних области, како би се сазнале географске границе ширења византијског стила и његови додири са суседним уметностима. У том огромном послу наука је прошла младалачку етапу залета и заблуда, великих грешака и сјајних открића, да би ушла у свој зрели период стабилизације, критичности и разумних синтеза.

1
Јеванђеље духовника Висариона, јеванђелиста Матеј



Природно је што је, као последња брига, остало да се испитују византијске слике као уметничка дела. Отуд, тек време после Првог светског рата обележава почетну фазу напора да се изнађу токови стилског развитка и да се покажу извесне уметничке индивидуалности у тим токовима. Вреднији и значајнији резултати дошли су, међутим, тек после Другог светског рата. Усредсређеност на ова питања је у сагласности са савременом уметничком критиком која је обузета гносеолошким и естетским проблемима уметности, можда више овим другим. Историја византијског сликарства налази се пред знатно већим тешкоћама од осталих историја уметности европских народа: недостатак знатнијег броја историјских извора о уметницима и мало потписаних дела, стављају је у положај да више нагађа и да се служи, у таквим приликама, методом атрибуција како би дошла до жељених сазнања. Тешкоће су нарочито велике када се испитивач упусти у разрешење оваквих питања у области зидног сликарства, јер је сликана декорација цркве најчешће дело двојице или већег броја сликара, који су се трудили да прилагоде један другом сликарски језик и рукопис, како би створили уједначену целину. У том погледу српско сликарство средњег века дели судбину с византијским чијем стаблу иначе припада.

Па ипак, на путу научних сазнања овакве врсте, добијени су у последње време значајни резултати, мада је долазило, не тако ретко, и до промашаја и узалудних покушаја. Бројни безимени и именом познати сликари утврђени су као творци већег броја споменика и њихово кретање могло се пратити, географски и хронолошки, чак врло широко. Успеха је било више приликом рада на споменицима XII, XIII и XIV века него на делима ранијих епоха. Сликар Курбинова и Светих Врача у Костуру, сликари старијег слоја фресака у Богородици Љевишкој, студеничкој Никољачи и Морачи, Манојло Панселинос, Георгије Калиергис, Михаил и Еутихиос, Јован Теорианос, сликари Ресаве, Теофан Грк, Андреј Рубљов, митрополит Јован зограф и јеромонах Макарије и многи други већ су постали јасне уметничке личности, а њихова дела данас се могу лако распознати. Сазнању овакве врсте жели да послужи и овај напис.

На четвртом листу српског јеванђеља што се чува у Публичној библиотеци у Лењинграду под бр. Ф. И. 591, испод минијатуре Јована јеванђелисте потписао се сликар Радослав:

Помѣни г҃и вь цр҃ствии рабa своего радоcла҃в писавша сты҃г ѡбразы сїе.

Уствари, у Публичној библиотеци се налази само дванаест листова јеванђеља које је донео собом епископ Порфирије Успенски из светогорског манастира св. Павла. На прва четири листа на целој страници су ликови четворице јеванђелиста, на петом је декоративна заставица изнад почетка читања дела Јовановог јеванђеља за недељу Пасхе и велики иницијал В, а од шестог до дванаестог листа је дугачак, ванредно занимљив и подацима богат запис преписивача књиге. Све минијатуре радио је сам Радослав, сликар необично способан, свакако један од највећих у времену које се у историји српске уметности назива епохом Моравске школе. Из записа преписивача може се закључити да је јеванђеље довршено највероватније 1429. године.[1]

На првом листу насликан је јеванђелиста Матеј [Ο αγ(ι)ος Μαθ(ε)ος] како, као и сви остали јеванђелисти у књизи, седи на столици окренут у десно, док иза њега стоји Премудрост божја, у виду младе девојке, која инспирише његово писање (сл. 1). Жива обојеност и усклађени колористички односи, уз употребу злата на драперијама, ореолама, књигама, намештају и позадинама доприносе пријатности и раскоши израза свих минијатура књиге. Седокоси јеванђелиста Матеј обучен је у пурпурни хитон који се блеска плавичасто-сивом светлошћу с белим одблесцима и златним клавом. Девојка иза њега кестењасте је косе с двоструком ореолом четвртастог облика (унутрашња црвена, спољна плава и обе позлаћене), у зеленој хаљини златног блеска и сивом огртачу. Она левом руком отвара јеванђеље испред Матеја који књигу придржава. Књига је белих листова, црвеног обреза и позлаћених окерних корица. На белом листу почет је текст: **книга ѿ Маѳе...** Јеванђелиста седи на црвеном позлаћеном вретенастом јастуку смештеном на позлаћени престо окерне обојености, а украшен орнаментима и токареним елементима у прорезу предње странице. Испред јеванђелисте смештен је сточић исте боје као и престо, док су по њему размештени: мастионица с црним и црвеним мастилом, сиви нож и маказе и развијени свитак с текстом нејасно формулисаних слова једне писмености која ваљда треба да опонаша јеврејско писмо. У полукружно завршеном отвору сточића постављене су две врло декоративне посуде светлољубичасте боје од којих једна има златне дршке. Тло испред престола и сточића обојено је зеленом бојом преко које је стилизовано растиње. У десном горњем углу насликан је сегмент сивкасто-плавкастог позлаћеног неба са попрсјем анђела одевеног у плаву позлаћену хаљину, који држи књигу златних корица, црвене боје на ивицама листова. Уз анђела, симбол јеванђелисте Матеја, исписана је скраћеница **Ма(ѳ)**.

Други лист запрема минијатура јеванђелисте Марка [ο αγ(ιο)ς Μαρκος] (сл. 2.) Он, црнокос, просед, седи на столици за расклапање, чији су дрвени делови љубичасти и сиви, сви позлаћени, с црвеном кожом седишта, док му је под ногама црвени позлаћени јастук. Обучен је у позлаћену одећу: бледосивкасти хитон и плави химатион. На крилу држи књигу исте боје као и код јеванђелисте Матеја, а левом руком придржава крај ротулуса који је пребачен преко декоративног пурпурног наслона чији су осветљени делови обојени сивим. Текст на свитку је неповезан, а исписан је грчким словима. Иза Марка стоји девојка црвенкасто-жућкастих позлаћених власи, обучена у пурпурну позлаћену тунику с цинобер манијаком, такође позлаћеним. Из сегмента неба, у горњем десном углу, провирује симбол јеванђелисте, окерни лав који у предњим шапама држи јеванђеље. Тло је и овде зелено.

Лист трећи је са сликом јеванђелисте Луке [οαγ(ιο)ς Λυκας] (сл. 3.). Он седи на престолу високог полукружног наслона и, окренут удесно, зарезује, сивим ножем златне дршке, белосивкасто перо, спремајући се за рад. Испред њега је петострани сто с књигом, развијеним белим свитком на коме је почетак текста Лукиног јеванђеља (**Неже мнози наче...**), сиве растворене маказе, округла посуда за пера, две кружне посуде за црвено и црно мастило и позлаћени окерни свећњак са сивим позлаћеним горњим делом у који су пободене три свеће, од којих једна гори црвеним пламеном. Лука је одевен у пурпурни хитон и сивкасто-маслинасти химатион на којима су златни орнаменти и одблесци светлости. Иза њега стоји девојка власи боје сепије, као и код апостола Луке, са златном траком у коси. Обучена је у црвену позлаћену тунику са златним манијаком. Око главе су јој две унакрст постављене четвртасте позлаћене ореоле, унутрашња азурна, а спољна цинобер боје. У горњем десном углу појављује се из сегмента неба симбол јеванђелисте Луке, окерно обојени во са књигом између предњих ногу. Намештај, тло и позадина на овој слици исте су боје као и на раније описаним минијатурама.

[1] Кратак опис рукописа и минијатура дао је С. Новаковић, С археолошке изложбе у Кијеву, Београд 1847, 10—23, који је публиковао и велики запис преписивача књиге. Рукопис је, иначе, током 1966. и 1967. године био позајмљен Народном музеју у Београду и ту изложен.



2
Јеванђеље духовника Висариона, јеванђелиста Марко



3 Јеванђеље духовника Висариона, јеванђелиста Лука

Последња слика — на четвртом листу — представља јеванђелисту Јована [οαγ(ιο)ς Ιω θεωλ(ο)γος], како седи на престолу с плавим позлаћеним јастуком и, окренут удесно, држећи растворено јеванђеље на колену леве ноге, исписује златном писаљком почетак текста свог јеванђеља: **Вь начело б҃ѣ сл(о)во и слово бѣ Г҃сь** (сл. 4). Он је врло стар седи човек са сивкастим власима, одевен у азурноплави хитон са златом и пурпурни химатион што се прелива на осветљеним местима у плаво, а има златни орнамент на ивицама плашта на леђима. Иза њега је Премудрост, косе боје сепије са златним коврџама, која је обучена у цинобер позлаћену тунику. Испред јеванђелисте је сточић с писаћим прибором и маказама и уздигнути наслон преко кога је пребачен свитак. У прорезу сточића виде се два врло лепа љубичаста суда насликана на мркој позадини. Иза леђа Јована, из горњег левог угла, појављује се орао, његов симбол. Читава сцена је постављена на тло подељено у две зоне: доњу, зелену, једноставно обојену, и горњу, маслинасту, са светлије зеленим позлаћеним растињем.

Сликар је, обрађујући инкарнате свих осам фигура на минијатурама, имао исти поступак: осветљене делове обојио је светлим окером, са преливима у ружичасто, а у осенчене је ставио сивкасту прозрачну боју. Најистакнутије облике физиономија акцентовао је, истина доста ретко, белим кратким цртицама. Облике глава и лица исцртавао је танким линијама боје сепије. Слике је увек оивичавао плавим, доста широким линијама, а округле ореоле редовно је уоквиравао са две танке концентричне линије. Минијатуре[2] су му високе између 28,1 и 28,4 см., а широке између 18 и 18,2 см. Укомпоноване су на листове величине 38 x 26 см.

Минијатуриста Радослав није оставио више ниједно потписано дело и не може се, у минијатурном сликарству Срба и византијској уметности у целини, наћи ниједно дело које би се могло, стилом и сликарским рукописом, њему приписати — изузев једног и то изведеног у фреско техници. Наиме, већ је запажена извесна сродност између фресака у манастиру Каленићу, задужбини протодовијара Богдана, његове жене Милице и брата Петра, и слика у Лењинградском српском јеванђељу.[3] Чини се, међутим, да се, после пажљивог поређења ових дела, обављеног у Каленићу, може ово запажање довести до чвршћег закључка, а наиме да је сликар Радослав извео и фреске манастира Каленића. Пре свега, сличност у употреби боје и одређених нежних хармонија повезује ова два споменика толико да општи утисак иде у прилог одређености мишљења да су у питању дела исте руке. Прозирност материје, мекота моделације и онај сликарски дах што прелива фигуре свакако су плод истог мајсторства у баратању четкицом. То нарочито потврђује поређење типова светитељских глава и анализа појединости сликарског рукописа, управо оних елемената који су толико карактеристични да се не може посумњати у то да је Радослав био главни мајстор каленићког живописа. Навешћемо само неколико примера за које смо припремили и фото-документацију.

Била би срећна околност да су се у Каленићу боље очували ликови јеванђелиста у пандантифима, јер би упоређивање са јеванђелистима из рукописа у Лењинграду било знатно лакше.[4] Због испраности и оштећености ових фресака, компарације се могу вршити једино са другим деловима каленићког зидног сликарства. Тако, на пример, глава јеванђелисте Луке, са минијатуре, изванредно много личи по типу, цртежу и начину моделације, на главу чиновника из сцене Уписа Марије и Јосифа што је насликана у припрати Каленића. Облици и моделација носа и усана као да су преписани с једне на другу слику, а брада, са својим угнућем на врху, потпуно је истога модела (сл. 5, 6). Или, ако се ставе једна уз другу минијатура Јована јеванђелисте и фреска једног старог епископа из сцене Поклоњења

---

[2] Изванредну лепоту ових минијатура запазио је Н. П. Кондаковъ, Русская икона, IV, текст част 2, Прага 1933, 254, који је први описао боје и оценио вредност минијатура. Мислио је, међутим, да је рукопис настао у време деспота Стефана. Код нас је једини С. Радојчић показао интересовање за њих, дајући им угледно место у историји старе српске минијатуре: Stare srpske minijature, Beograd 1950, 37—38, т. XIX; Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 46—47, т. XXXIII; Старо српско сликарство, Београд 1966, 187, т. XXX, XXXI. У Радојчићевим књигама су, први пут, минијатуре јеванђелиста репродуковане.

[3] S. Radojčić, Stare srpske minijature, 37.

[4] У Каленићу су се сачували углавном горњи делови испраних јеванђелиста у пандантифима. Упоређењем с минијатурама може се утврдити да сликар није поновио исти цртеж јеванђелиста у рукопису: изменио им је ставове и покрете.

Минијатуре у Лењинградском рукопису премазане су жутим лаком који је потамнео и пригушио транспарентност боја. То омета поређење с очишћеним и прозрачним живописом Каленића. Кад би се лак скинуо утисак о извесној разлици би нестао



4 Јеванђеље духовника Висариона, јеванђелиста Јован и запис сликара Радослава

жртви, приметиће се ванредно велика сродност (сл. 7, 8). Тај тип старца висока рељефна чела, а малих жмиравих очију, често се јавља код овог сликара. Неке појединости су за поређење изузетно драгоцене, нарочито ако су јако карактеристичне, као што је то косо постављено и као мало спаднуто лево око, које се јавља готово на свим минијатурама и фрескама када се глава приказује у три-четвртинском положају. Премудрост уз Јована јеванђелисту на минијатури (сл. 8) готово понавља, по облику лица и начину обраде косе, лик војника што стоји иза цара у сцени Уписа Марије и Јосифа из Каленића (сл. 9), а млада из сцене Свадбе у Кани из Каленића (сл. 11) није била заборављена када је сликар радио Премудрост иза јеванђелисте Матеја на минијатури (сл. 10), јер у њој одјекује старије дело из Каленића. То би се могло рећи и за многе друге сродности између ова два знаменита сликарска рада: старије сликарство Каленића, настало негде између 1407. и 1413. године, живело је још 1429. када је Радослав сликао минијатуре у Лењинградском јеванђељу.[5] То се осећа и у обради драперије. Помна пластична обрада одеће светитеља у Каленићу није тако честа, јер се сликар углавном задовољавао постављањем светлије боје на тамнију подлогу, покушавајући да помоћу две површине различите обојености дочара пластичност. На минијатурама такође долази до измене колорита на осветљеним деловима у односу на локални тон, али је описивање појединости редовно веома пажљиво. У Каленићу се може наћи и овај начин, на пример на сцени Повратка мудраца, у припрати, па и на неким другим композицијама. Све ове особености сликарства доводе мишљењу да је и фреске Каленића радио сликар Радослав петнаест-двадесет година пре него што је потписао минијатуре из Лењинграда.

Ваља нагласити да Радослав није био једини сликар каленићког живописа, јер се примећују бар две руке уметника у храму и припрати. Константин и Јелена на западном зиду храма, или св. Сава Стратилат на северозападном пиластру — наводимо само два карактеристична примера — дело су много слабијег и по моделацији фигура друкчијег мајстора од Радослава. Радослав је већ у доба сликања Каленића био главни мајстор у скупини која је ту радила.[6]

Нажалост, подаци и овако добијени уопште нам не откривају одакле је био и где се уметнички образовао овај велики уметник, свакако један од највећих који су радили у византијском свету пред његову пропаст. Можда нам, у одгонетању макар једног дела сликаревог животног пута, може нешто помоћи дугачак запис преписивача из Лењинградског јеванђеља. Веома занимљив, књижевно уздигнут и необично опширан, он износи судбину једног културног посленика из тешких времена очајничке борбе с Турцима на Балкану. Преписивач — који није поменуо своје име, па је због тога познат у историји књижевности само као инок из Далше — био је калуђер који је у Србију дошао као младић са Свете Горе, на позив деспота Стефана.

---

[5] Обично се постанак живописа Каленића ставља у време између 1407. и 1413. године: В. Р. Петковић, Ж. Татић, Манастир Каленић, Вршац 1926, 6, према усменој традицији о настанку манастира и према изгледу деспота Стефана на портрету у Каленићу у односу на његов изглед на портрету у Ресави, завршеном 1418, где делује старије бар за пет до осам година. То датовање прихватили су и сви остали писци који су се дотицали питања хронологије каленићких фресака: П. Поповић — В. Р. Петковић, Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Београд 1933, 67; Б. Живковић, Каленић, Београд 1960. 1; С. Радојчић, Каленић, Београд 1964, IV.

Лењинградско јеванђеље обично се ставља у годину 1429, иако она није нигде у књизи наведена. Такво датовање произлази из текста записа преписивача који приповеда свој живот, од доласка у Србију до исписивања књиге, из године у годину, а понекад и из месеца у месец. Први је, колико ми је познато, тако датовао рукопис И. Руварац, О кучајинским манастирима по записима, Старинар, год. 6, бр. 2, Београд 1889, 36. Доцније су ту годину прихватили и остали писци.

[6] Р. Љубинковић, Каленић, Археолошки споменици и налазишта у Србији, II, Централна Србија, Београд, 1956, 123, сл. 75 и 76, помишља да би остаци фреско-натписа на јужној зиду припрате, где се помиње раб божији Доситеј, могли садржавати име сликара. Пре ће бити тачно његово алтернативно мишљење да је у питању име једног члана братства манастира који је ту био насликан (а испод портрета, можда, сахрањен?), јер се испод натписа види остатак насликаног горњег дела монашког кукула. Уз њега је био још један портрет, али су се после отрли трагови натписа с његовим именом. Ти портрети су били насликани у најнижој зони декорације, где се обично слика орнаменат. На истој висини насликан је, на пример, и портрет попа Георгија Медоща у Белој цркви каранској.





5
Јеванђеље духовника Висариона,
јеванђелиста Лука, детаљ

6
Каленић
Уйис Јосифа и Марије, глава чиновника

Деспот је желео да му преписује књиге и у почетку га је сместио у близину манастира Љубостиње. Пошто је ту исписао неколико књига, остао је, на деспотову молбу, још извесно време, добивши обећање да ће њему и његовим сарадницима бити подигнут манастир. После 1426. године они су били привремено смештени у храму Ваведења, близу Голупца на Дунаву. Ту у близини, на изворишту реке Далше, нашли су место и припремили све за изградњу свог манастира. Било их је на окупу око тридесетпет душа. Међутим, били су опљачкани од турских нерегуларних јединица и гусара, али су већ били нешто изградили. У то доба, управо, умро је деспот Стефан и настала је пометња у земљи. Голубац се одметнуо и предао Турцима. Калуђери су негде избегли. Вратили су се 1428, када су се прилике средиле и нови деспот Ђурађ учврстио на власти, али су имали непријатности са Мађарима, који су их злостављали, мислећи да су турски помагачи. После су се скупили у граду Вишесаву и вратили се у манастир Далшу, затекавши га потпуно опљачканог и готово уништеног. У том тренутку их је позвао духовник кир Висарион, из манастира Благовештења, близу града Ждрела на Млави. Иноку из Далше било је понуђено да испише јеванђеље и Службу Благовештења Богородице.[7]

Од свих књига које је инок из Далше споменуо као своје дело остало је сачувано само јеванђеље духовника Висариона, које је у науци познато под именом Лењинградског српског јеванђеља. Мисли се да је овај врсни преписивач још 1417/18. године преписао у љубостињском крају и *Четири књиге о царевима*, јер њихова графија изванредно много личи на рукопис из Лењинграда. У тој књизи преписивач се потписао као Доситеј „јеже и Мојси". Идентификацију је немогуће с пуном увереношћу извршити, јер инок из Далше помиње у свом запису, на крају јеванђеља духовника Висариона, низ књига које је урадио за деспота Стефана,

7 *Каленић, Поклоњење жртви, глава једног епископа*



[7] Запис преписивача код С. Новаковића, о. с., 11—18 и Љ. Стојановића. Стари српски записи и натписи, I, Београд 1902, бр. 250 (који га ставља у време око 1428. године). Превод на савремени језик код Dj. Sp. Radojičića, Antologija stare srpske književnosti, Beograd 1960, 177—182 (који је преписивача и назвао иноком из Далше).

али не говори о преписивању Четири књиге о царевима. Чини се, исто тако, да је инок из Далше састављач *Историкије о протицању година*, једног од најстаријих српских летописа, који је завршен крајем 1438. или почетком 1439. године. Ту се говори о смрти духовника Висариона, о паду под Турке градова Ждрела и Вишесава, што највише и упућује на могућност да је књига писана у Благовештенском манастиру код Ждрела и да је њен састављач инок из Далше. Вероватно се наш инок вратио, после првог пада Србије 1439. године, на Свету Гору, где је пренео и своју Историкију, која се сачувала у библиотеци рукописа манастира Хиландара.[8]

Минијатуриста Радослав, који није био калуђер јер има народно име,[9] делио је, у једно време, судбину с иноком из Далше. С њим и његовим сарадницима боравио је у манастиру Благовештењу на Млави када се радила књига за духовника Висариона. У мутним временима они су створили ремек-дело преписивачке и сликарске вештине. Сарађивали су, можда, и у доба када су се преписивале књиге у околини Љубостиње, јер се недалеко од Љубостиње диже манастир Каленић чији је живопис инок-преписивач видео и где је могао упознати његовог творца тачно при завршетку рада на фрескама. Цео остали живот сликара Радослава остаће вечита загонетка.

Из натписа око глава јеванђелиста види се да је Радослав познавао грчки језик. Могао га је научити негде у јужним деловима српске државе, где се често писало и говорило грчки. Ту, или негде у неком од великих средишта византијске уметности, вероватно је изучио и своју уметничку вештину. Може се приметити да су неки елементи каленићког сликарства, истина у повоју, почели да се јављају у византијској уметности XIV века: иконографија циклуса Богородице из припрате преузета је са цариградских узора, јер се врло слична решења налазе на мозаицима манастира Христа Хоре из времена око 1320. године.[10] а стилске особености, у једном виду, својствене су сликару Јовану Теорианосу који је радио око средине XIV века у охридским црквама св. Софији и Малим св. врачима и на охридској литијској икони св. Климента и Наума.[11] Па ипак, прави учитељ и непосредни углед сликара Радослава не може се наћи, јер су скоро до последњег уништени споменици византијског сликарства друге половине XIV века у његовим средиштима Цариграду и Солуну. Због тога се о Радослављевом образовању може само наслућивати.

У сликарству Србије између Маричке битке и пада Смедерева већ се сасвим јасно издвајају неколике скупине споменика, међусобно стилски блиских, на којима су радили уметници различитог образовања и порекла. Постоји врло јасна повезаност између фресака

[8] Овај предлог за биографију инока из Далше дао је Ђ. Сп. Радојичић, о.с., 340—341.

[9] Ово одвајање извео је Ђ. Сп. Радојичић, ibid., 341. Раније се Љ. Стојановић, о.с., бр. 251, коментаришући запис сликара Радослава, питао није ли он био иста личност с преписивачем књиге.

[10] В. Р. Петковић, Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу, Старинар, н. ред. III, Београд 1908, 125—143; A. Grabar, Byzance, Paris 1963, 174; С. Радојчић, Старо српско сликарство, 190.

[11] Теоријану сам приписао ова дела у књижици Црква св. Софије у Охриду, Београд 1963, X. О икони Климента и Наума, која врло много личи на каленићке фреске cf. В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 31—32, 93, т. XLI, XLII. Понеке сродности у пластичној обради лика или у типовима светитеља могу се видети и на фрескама друге половине XIV века у цркви на острву Велики град у Преспанском језеру и у храму св. Бесребрника у Ватопеду, код далеко слабијих мајстора: В. Ј. Ђурић, Фреске црквице св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа, Зборник радова Византолошког института, 7, Београд 1961, 134—135.



8
Јеванђеље духовника Висариона,
јеванђелиста Јован, детаљ



9
Каленић,
Узис Јосифа и Марије, глава војника што стоји иза цара Августа

у Раваници, Сисојевцу и Ресави, које су извели сликари напредних уметничких схватања, зависних од солунског сликарства, као што је оно у црквама св. Апостола (фреске), св. Димитрија и манастира Неа мони (св. Илија) у самом Солуну и оних у капели св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду на Светој Гори, насталог између педесетих и седамдесетих година XIV века.[12] Та уметност, свечана, декоративна, раскошна, хладног колорита, живи упоредо с оном експресивном, робустном али изванредно популарном, каква су дела митрополита Јована зографа, његовог брата Макарија, њихових сарадника или сликара блиских схватања, која су остала на зидовима манастира Андреаша, Рамаће, Копорина и Љубостиње и на неколиким иконама. Она се развила у области краља Вукашина и његовог сина Марка, постепено сазревајући у монашким круговима Македоније од средине XIV века.[13] Сада се може тврдити да је, уз ове уметнике, група мајстора што је била окупљена уз сликара Радослава оставила један свој посебан траг, дела милозвучна, интимна, топла у боји и пуна тихе лиричности, са посебном осећајношћу за нежне и сетне људе и са љубављу за прозирност материје и светлост колорита. Уз фреске и минијатуре сликара Радослава, који је у Каленићу радио свакако са сарадником, овој скупини дела припадају и минијатуре у хиландарском рукопису Беседа Јована Златоустог (бр. 400), који је настао вероватно на двору деспота Ђурђа или његових синова око половине XV века. Рукопис је преписао познати музичар Стефан доместик, а минијатуре — лик Јована Златоустог (сл. 12) и једну раскошну заставицу с мртвом природом и цвећем — насликао је неки минијатуриста Теодор.[14] Сликар се

[12] В. Ј. Ђурић, Солунско порекло ресавског живописа, Зборник радова Византолошког института, 6, Београд 1960, 111—126; Id., Фреске црквице св. Бесребрника..., 125—136; Id., Ресава, Београд 1963, III-VII. С извесним оградама ово схватање прихвата и С. Радојчић, Старо српско сликарство, 184, 190. Неприхватљиво је тврђење Р. Николића о млетачком или приморском пореклу живописа у Ресави: С. Томић — Р. Николић, Манасија, Београд 1964, 78, 79—90. На стр. 80—81, Николић погрешно описује и неке Радослављеве минијатуре, тврдећи да оне по духу личе на дела венецијанских сликара Паола и Лоренца и пита се није ли Радослав био сликар ресавских фресака.

[13] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 37—40 (где је старија литература) ; Id. Zidno slikarstvo, Srbija, Makedonija i Crna Gora, Enciklopedija likovnih umjetnosti, IV, Zagreb 1966, 618, 619; С. Радојчић, Старо српско сликарство, 164—168.

[14] С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова Византолошког института, књ. 3, Београд 1955, 168—169; Id., Мајстори старог српског сликарства, 46; Id., Старо српско сликарство, 185—186. Радојчић мисли да је исти сликар Теодор извео заставице и орнаменте у хиландарском јеванђељу бр. 58 и фреске у манастиру Руденици. На оба дела заиста се потписао неки сликар Теодор као и на Беседама Јована Златоустог бр. 400 из Хиландара (cf. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, II, бр. 4246, 4247; VI, бр. 9714 — који мисли да су хиландарске књиге из XVI—XVII века и да су у питању преписивачи књига а не сликари). Теодора из хиландарског јеванђеља бр. 58 треба свакако сматрати преписивачем, јер се у тексту о писању књиге и налази његово име, а скромни орнаменти у књизи не могу бито дело сликара Теодора, који је радио минијатуре у Беседама Јована Златоустог бр. 400. Сликар руденичких фресака такође није био иста личност са минијатуристом, јер између њихових дела нема сродности.

Иначе, текст књиге Беседа Јована Златоустог исписао је Стефан доместик, познат као музичар и преписивач још неких књига за двор у Смедереву. О њему cf. Ђ. Сп. Радојичић, Архиђакон Јован писац стихова XVIII века, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, IV, 1959, 259—264 (где је и сва старија литература); Д. Стефановић, Изгорели неумски рукопис бр. 93 београдске Народне библиотеке, Библиотекар, год. XIII бр. 5, Београд 1961, 379—384; J. Andreis — D. Cvetko — S. Djurić - Klajn, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb 1962, 561—566; D. Stefanović, The Serbian Chant from the 15th to 18th Centuries, Musica antiqua Europae Orientalis, Acta scientifica, Congressus I. Warszawa 1965, 141—142. Димитрије Стефановић сумња да је Стефан доместик музичар исто лице са Стефаном доместиком преписиавачем књига, јер им је рукопис с потписом имена различит. Међутим, тај аргумент нема пресудну важност, јер се може сматрати да је име Стефана доместика уз његова музичка творенија, у зборнику с другим музичким делима који је настао можда у XVI веку, исписао неки други човек, а не Стефан доместик. Он је уз дела Стефана доместика само навео аутора,

10
Јеванђеље духовника Висариона,
јеванђелиста Матеј, детаљ

11
Каленић,
Свадба у Кани, глава невесте





угледао на ранија дела угледних византијских илуминатора кад је радио заставицу, а кад је изводио Јована Златоустог показао је да је непосредно ослоњен на стваралаштво сликара Радослава.[15] Без познавања Радослављевих дела он никад не би био у стању да направи главу овог светитеља, толико сличну по типу и начину моделације јеванђелисти Луки из јеванђеља духовника Висариона и ту физиономију ситних очију на крупном лицу, необично карактеристичну, меко изведену са пуно колористичких вредности. Теодор се, према том свом раду, може сматрати сарадником или настављачем уметности сликара Радослава. Ова скупина сликара била је, свакако, у непосреднијем додиру с уметницима што су стварали фреске у манастиру Ресави,[16] јер се у Каленићу и Ресави у куполама налазе извесни пророци истоветног или врло сличног цртежа. И, маколико да су се разликовали, овакве позајмице говоре о њиховој стваралачкој сарадњи.[17]

Три главне скупине уметника у Србији под кнезом Лазаром, деспотом Стефаном и деспотом Ђурђем извеле су и најлепша уметничка дела. Оно што је рађено



12 Хиландар, Беседе Јована Златоустог,
Јован Златоусти сликара Теодора

мимо њих — фреске у Новој Павлици, Велућу, Руденици и неке минијатуре (изузев оних на Свименској повељи) — знатно је слабије по вредности и локално по уметничким идејама.

Војислав Ј. Ђурић

---

[15] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 46; Id., Старо српско сликарство, 186; cf. М. В. Щепкина, Болгарская миниатюра XIV века. Москва 1963, т. LXVI (где је репродукована заставица истоветна с оном у хиландарским Беседама Јована Златоустог).

[16] Л. Мирковић је чак помишљао да је фреске Ресаве и Каленића радио исти сликар: С. Станојевић — Л. Мирковић — Ђ.Бошковић, Манастир Манасија, Београд 128, 55—56. И поред свих разлика у духу и рукопису између ова два сликарства, треба подвући чињеницу да су пророк Данило, Мојсије, Авакум, па и још неки из куполе Ресаве нацртани у врло сличним ставовима и покретима неким пророцима у куполи Каленића. Сем тога, у Ресави се може пронаћи и понеки тип главе сродан каленићким светитељима. Cf., на пример, лик апостола Симона из Причешћа апостола у Ресави (Р. Николић, о. с., т. LXXV) и једног старца скоро истоветног кроја главе из скупине присутних у сцени Излечења губавог у Каленићу (С. Радојчић, Каленић, сл. 9) итд. Очигледно постојао је близак додир међу уметницима највеће вредности у Србији прве половине XV века.

[17] Ми у овој студији јеванђеље које се чува у Лењинграду називамо јеванђељем духовника Висариона. До сада се у науци оно звало различито: Радослављево јеванђеље, Лењинградско српско јеванђеље итд. Чини се да оба стара имена нису адекватна. Прво је направљено још у оно време док се мислило да је минијатуриста и сликар иста личност, а други се не може одржати због тога што се у Лењинграду чува неколико српских јеванђеља из средњег века. Најтачније је, према томе, звати га именом његовог ктитора.



Водени знак
из јеванђеља духовника Висариона

Црвац

Бавећи се, у своје доба, испитивањем наших старих сликарских приручника, покушао сам да што више сакупим података о називима боја. Прелиставајући, пре неку годину, књигу С. Ћирковића о Стефану Вукчићу Косачи, приметио сам да се наши млади историчари колебају око тумачења речи црвац.[1] Они знају да је црвац нека „материја" из које се добија црвена боја, али никако не могу да се сложе да ли је она руда или нека „данас ближе непозната органска материја која је служила за бојење тканина". Око тога се развила и полемика у којој су, од млађих аутора, Б. Храбак и Д. Ковачевић инсистирали на гледишту да је црвац руда, цинабарит, ослањајући се на ауторитет Константина Јиречека. Quandoque bonus dormitat Homerus. Заиста је чудно како је пословично прецизном Јиречеку промакло да је реч црвац већ у његово доба била добро протумачена. Према томе и ја ћу — у ово неколико редака — само да подсетим на све оне старије и савремене ауторе који су јасно дефинисали шта је црвац.

Ђ. Даничић, у Рјечнику књижевних старина (1863), није био сасвим сигуран шта значи реч црьвьць, али је ипак тачно тумачи у њеном другом значењу. Ad vocem црвац он даје објашњење: byssus — и колебљив додатак „ваља да је то!" Црвац је, заиста, и црвена тканина ἡ βύσσος. Неколико година касније (1867) Ф. Миклошић је, у суштини, до краја објаснио шта је црвац. Тај учени мали трактат о црвцу налази се у Миклошићевој и данас незастарелој студији о словенским именима месеци, у поглављу II: Monatsnamen aus dem Thierreiche, под бр. 21, s. v. črъvь.[2] Миклошић је знао да старословенско име јула чръвьнъ, које се употребљава за јуни код Бугара (црвеник), Чеха (червенец) и Пољака (червијец), долази од инсекта који се зове червец — црвац. Та биљна ваш скупљана је јуна месеца око Ивањ-дана и немачки се звала Johannisblut. Из објашњења филолошке природе, о томе како су из речи црв изведени и називи црвене боје и црвене тканине у словенским и романским језицима, па чак и арапском, Миклошић даје низ драгоцених података о скупљању црвца и о његовој вредности. Месец црвеник, када се скупља црвац, имао је свој пандан и у латинском. Већ Du Cange објашњава да је vermellata: tempestas qua vermellum colligitur — т. ј. vermellata је време када се скупља црвац. У Немачкој, бележи Миклошић, манастирски сељаци били су обавезни да купе црвац: vermiculos (црвац се звао немачки Würmlein) tributi loco; значи, то им је била обавезна дажбина. Исти је обичај владао и у Пољској. Миклошић цитира пољски оригинални текст „chłopi czerwiec na dwor zbierać musieli". Наши млађи истраживачи босанске средњовековне историје можда ће од ових података моћи да наставе испитивања: да ли и у Босн[...] није скупљање црвца било обавезна дажбина?

Вероватно се преко Миклошића касније и Да[...]ничић боље обавестио шта је црвац. У Рјечнику хрва[...]скога или српскога језика, дио I (Загреб 1880—8[...]) Даничић доста прецизно тумачи да је црвац (s. [...] cŕvac, m. dem.): crv na drvetu (sic!)... od koga bi[...] crvena skerletna boja; po tom i tkańje te boje". Наводећ[...] примере из старе књижевности Даничић, поред мес[...] из Monumenta serbica и Старог завета, бележи јед[...] место из Никше Рањине: Ako budu grijesi vaši... crl[...] kako to crvac...

Ћирковићеви подаци о црвцу, нарочито на ст[...] 137—138, савршено се уклапају у до сада позната зна[...] о европској трговини црвцем. У историји продукциј[...] боја у касном средњем веку Босна се наводила као важ[...] налазиште азурита, из кога се добијала плава, азур[...] боја. По множини података о извозу црвца, чини ми [...] да је Босна била средином XV века знатно важнија ка[...] продуцент кармина. Црвац је употребљаван за бојењ[...] претежно вунених тканина. Он је много трошен [...] земљама које су имале јаку текстилну индустрију[...] нарочито у Грчкој и Италији.[3] До сада су као изво[...]ници црвца — у Средњем веку — најчешће спомињан[...] делови Североисточне Европе. Нарочито је био тражен[...] пољски црвац (Margarodes polonicus). По цени босанско[...] црвца види се да је он продаван као финални продук[...] што значи да је у Босни у XV веку био добро позна[...] сложени поступак сушења и прераде црвца. Већ сам[...] скупљање биљних вашију било је тешко и споро[...] Када се појави ваш на биљу она остаје непокретна 3 д[...] 4 месеца; скупља се кад женке почну да полажу јаја[...] касније се црвац дехидрира док од њега не оста[...] прашак; за килограм праха преради се око 140.00[...] вашију! Само тај податак довољно објашњава скупо[...]ценост. У нешто каснијим текстовима, из краја X[...] века, сачувао се и наш термин за скупљање црвца[...] говорило се „црвац брати", што би одговарало латин[...]ском colligere.[4] Иначе сам црвац звао се у латински[...] дубровачким текстовима: cremesi, chremosi — прем[...] арапском кирмиз — код нас касније крмез. Црвац ј[...] трошен најчешће за бојење једнобојних вунених тка[...]нина — што су изводиле бојације у текстилним радио[...]ницама (coloratores, tintori, Schönfärber), али се [...] Млецима и немачким земљама употребљавао и за бојењ[...] тапета које су украшаване отисцима разнобојних дрвени[...] калупа.[5] Једна од највећих и најстаријих тканина-тапе[...] те врсте: „тапета из Ситена" (von Sitten), сада у Исто[...]ријском музеју у Базелу, рађена том техником штамп[...] веома је занимљива за историју босанске средњовековн[...] пластике.[6] Ситенска тапета, (из краја XIV века) мле[...]тачког порекла, много подсећа на рељефе најлепши[...] босанских стећака.

---

[1] С. Ћирковић, Стефан Вукчић Косача, Посебна издања САНУ, књ. CCCLXXVII, Одељење друштвених наука књ. 48. Београд 1964, нарочито стр. 96—97, 137—138.

[2] F. Miklosich, Die slawishen Monatsnamen. Sitzungsbericht der phil. hist. Classe, 13 Febr. 1867. Wien 1867.

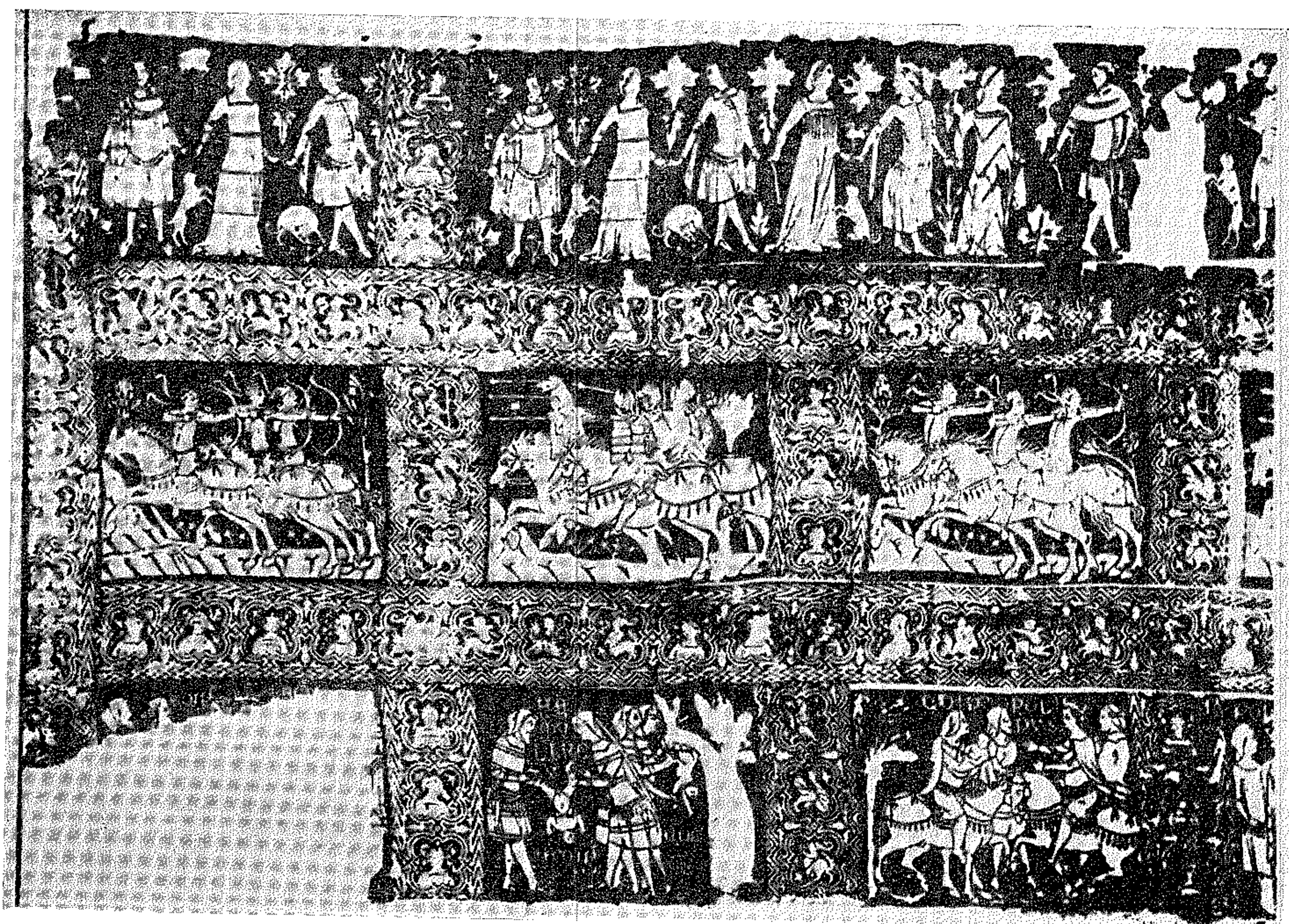
[3] Ch. Coffignier, Couleurs et peintures, Paris 1924, ст[...] 307—309. M. Krajčinović, Tehnologija bojenja i analiza boja, Zagre[...] 1947, стр. 223—224.

[4] Љ. Стојановић, Старе српске повеље и писма, књ. [...] Дубровник и суседи његови, други део. Београд — Сремски Ка[...]ловци 1934, стр. 350—351.

[5] O. D. Potthoff, Kulturgeschichte des deutschen Han[...]werks, Hamburg 1938, стр. 123.

[6] H. H.Bockwitz, Beiträge zur Kulturgeschichte des Buche[...] Leipzig 1956, стр. 114—115.

31



Тайета из Ситена, у *Историјском музеју у Базелу*

Чини ми се да и ова кратка белешка о црвцу залази у дубљи проблем о карактеру босанске средњовековне уметности. Обиље сребра привлачило је европске златаре од имена да сами дођу у „сребрну Босну". Можда је и трговина са црвцем привлачила на дворове босанских великаша неке боље мајсторе текстила који су се бавили тада новом техником бојене штампе на текстилу. Ако се, једном, приступи систематском отварању босанских некропола, можда ће се показати да ли је црвац као текстилна боја извожен или је употребљаван у Босни за једнобојни и штампани текстил. Остаци тканина могли би да живље осветле оне презанимљиве вести о ткачници херцега Стефана у Новом, које је С. Ћирковић изнео у пасусима на странама 122—126. Да ли је ars lane у граду херцега Стефана била скромни занат у рукама избеглих дубровачких мајстора, или, можда нека врста сложеније примењене уметности? Да ли је Роберто дале Колтре — личност из романа херцеговог са фирентинком Јелисаветом — био заиста стручни саветник приликом подизања ткаонице у Новом — или само трговац-авантуриста? Све су то питања која залазе у историју уметности и уметничког заната у средњовековној Босни. Засада знамо само да је скупоцени црвац много извожен из Босне у временима херцега Стефана и да се и касније, крајем века, црвац извозио преко Дубровника кад је његова позадина већ била у рукама Турака.

Светозар Радојчић

Зидне слике у Острогу из 1666/67 године — непознато дело сликара Радула

Манастир Острог је једна од легенди Црне Горе: он је символ херојског отпора против Турака, а уз то, овај манастир је скоро три столећа прослављено стециште побожних верника који долазе да се поклоне моштима св. Василија Острошког.

Углед тешко освојиве тврђаве Острог је стекао најпре у борбама са Турцима у доба Шћепана Малог 1768. године,[1] а особито у рату 1852—1853, када се војвода Мирко Петровић у Горњем манастиру одупирао надмоћнијим нападачима пуних девет дана.[2]

Ипак, главна заслуга за непомућено поштовање које Острог ужива у Црној Гори за последња три столећа припада св. Василију — митрополиту Василију Јовановићу, који је управљао требињском, односно захумском епархијом од око 1639. до 1671. године.[3] По предању, убрзо после смрти он се јавио у сну једном калуђеру из Жупског манастира код Никшића и тражио да му се земни остаци ископају и пренесу у Острог. Када су мошти нађене целе,[4] а затим пренете у манастир, Острог је почео да окупља поклонике из околних крајева,[5] а Василије Острошки је постао најпрослављенији светитељ Црне Горе.[6] Зато што манастир чува мошти св. Василија, монаси Острога уживали су посебно поштовање међу племенима Црне Горе, нарочито Бјелопавлићима: они су често мирили завађене и судили окривљеним, а неки међу острошким старешинама председавали су скупштини Бјелопавлића и предводили племе у биткама са Турцима.[7] Уважавање Острога и култ Василија Острошког нису уздрмала ни пронађена документа из ватиканских архива из којих се види да је овај митрополит, каснији светитељ, у мучним временима био принуђен да тражи помоћ од папа и притом даје непрецизне изјаве верности наследнику св. Петра,[8] које га, очигледно, нису много обавезивале.

Углед манастира допринео је да се о њему, као ретко ком споменику прошлости, много пише.[9] Зачудо, у тој поплави разноразних текстова, нема никаквог разматрања о уметничким старинама у Острогу.

Данашњи манастир Острог сачињавају две целине. Такозвани Доњи манастир има цркву посвећену св. Тројици, која није стара ни једно и по столеће — подигнута је 1824. године прилозима верника из племена Бјелопавлића.[10]

Нешто изнад Доњег манастира су остаци храма св. Георгија, саграђеног 1723, који се обрушио због слегања земљишта 1896. године.[11]

Горњи манастир, удаљен мање од пола сата од Доњег, усечен је у стрмој литици, како каже Н. Дучић, „као орлово гнијездо у стијени".[12] Поред више просторија, углавном монашких ћелија, подигнутих између 1923. и 1926, после једног пожара,[13] Горњи манастир има две старе цркве — Ваведења и Светог крста.

Црква Ваведења чува мошти св. Василија, те је место где се стичу побожни поклоници. Од свећа припаљиваних чудотворцу уз молитву, зидови пећинског храма толико су почађавили да се зидне слике на њима готово не примећују и тек се са муком разазнају силуете светитеља. Насупрот иконостасу, на западном зиду нижу се ликови седморо светитеља: св. Саве Српског, цара Константина и царице Јелене, затим светих ратника Теодора Тирона, Теодора Стратилата, Георгија (?) и Димитрија, док се у олтарском простору назире лик једног архијереја са свитком. Живописа има и у припрати, где је и оштећени натпис у коме се помиње да је игуман Јосиф Бошковић 1774. године обновио крст и двери, а потом и припрату.[14] Чини се вероватним да су зидне слике у главном делу цркве Ваведења настале током прве половине XVIII века; у сваком случају не би се могле датирати пре краја XVII столећа, судећи по видљивим фрагментима.

Други пећински храм, посвећен Светом крсту, налази се у засенку црквице са моштима светог Василија Острошког.[15] Међутим, ова мала пећина, преобраћена у цркву, заслужује већу пажњу од оне која јој се указује, због значајне уметничке вредности њених фресака. Па ипак, овај зидни ансамбл остао је, као и остале старине у манастиру, непознат и непроучен, иако је Острошки манастир сада лако приступачан и много посећиван. Једино је, пре скоро једног столећа, фреске из Светог крста оценио сасвим кратко Н. Дучић, наводећи за то доба уобичајену фразу да је живопис

---

[1] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи бр. 3321, 3345; П. Шобајић, Бјелопавлићи и Пјешевци, племена у црногорским брдима, Српски етнографски зборник СКА књ. XXVII, Београд 1923, 171; Историја народа Југославије II, Београд 1960, 1187.

[2] Б. Михаиловић, Манастир Острог и св. Василије Острошки, Цетиње 1965, 9.

[3] П. А. Ровинскій, Черногорія въ ея прошломъ и настоящемъ, т. II, часть 4, СПетербургъ 1909, 156—158; Е(пископ) Н. М(илаш), Свети Василије Острошки, Дубровник 1913, 70—74; Ђ. Слијепчевић, Хумско-херцеговачка епархија и епископи (митрополити) од 1219 до краја XIX века, Богословље књ. XIV, св. 3 и 4, Београд 1939, 282—284.

[4] В. Стефановић—Караџић, Примјери српско-славенског језика, Беч 1857, 75; П. А. Ровинскій, Нав. дело, 158—159; Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево 1965, 163.

[5] Очувана књига острошких приложника из XVIII века — између 1730 и 1789 — изузетно је занимљиво сведочанство о разноликој сталешкој припадности поклоника, који су долазили у Острог, често са великих удаљености. Д. Вуксан, Манастир Острог. Његова књига приложника и други записи, Записи књ. XIV, св. 1—6, Цетиње 1935, 1—7.

[6] О култу св. Василија уп. Л. Павловић, Нав. дело, 161—167.

[7] П. Шобајић, Бјелопавлићи и Пјешевци, 283—289.

[8] Уп. о томе: Е(пископ) Н. М(илаш), Свети Василије Острошки, Дубровник 1913; J. Šimrak, Vasilije Jovanović (Ostroški) prema papama: Aleksandru VII i Klementu X, Nova revija X, sv. 3—4, Makarska 1913, 173—185; J. Радонић, Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века, Београд 1950, 350—353.

[9] Најопширније библиографије пружају: П. Шоћ, Манастир Острог, Весник Српске православне цркве, 1.I.1952 и 15.I.195 и Љ. Павићевић—Слапски, Манастир Острог и његова околина, Београд 1963, 43—46.

[10] Н. Дучић, Морача и Острог у Црној Гори, Гласник СУД XLIII, Београд 1876, 64; Б. Михаиловић, Манастир Острог,

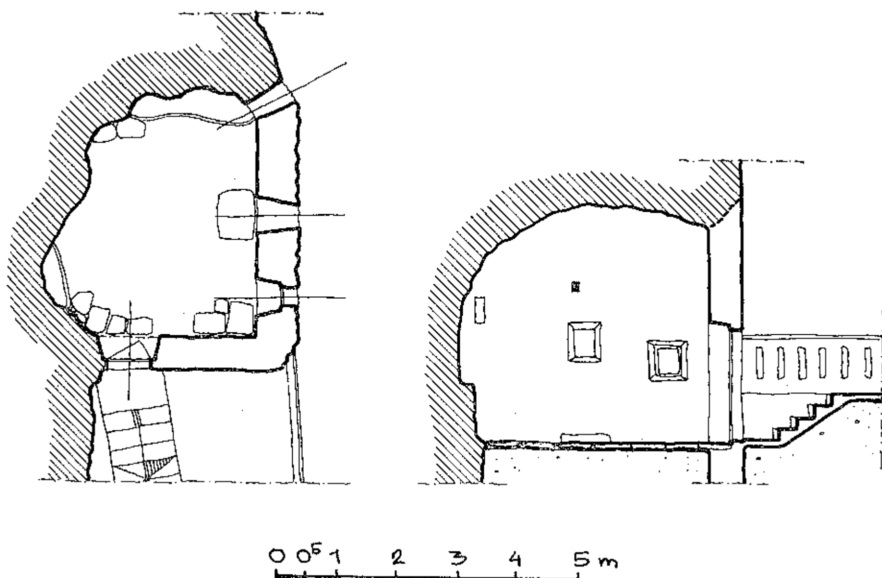
[11] Н. Дучић, Нав. дело, 64—65; Стари српски записи и натписи 2416; Б. Михаиловић, Нав. дело, 7.

[12] Н. Дучић, Острог, Братство год. I, бр. 6, Сарајево 1925, 136.

[13] Б. Михаиловић, Нав. дело, 6.

[14] Стари српски записи и натписи бр. 3416; В. Петковић, Старинару X—XI, III сер., Београд 1936, 40.

[15] Црквица Светог крста, истина, има такође делова моштију једног чобанина који је погинуо од Турака у неком збегу 1714, а чије су нераспаднуте руке неко време стајале заједно са моштима св. Василија Острошког. Оне, међутим, готово да немају никакав култни значај. Л. Павловић, Нав. дело, 245—246



Основа и подужни пресек цркве Св. крста у Острогу (арх. В. Матић)

у обе острошке цркве, као и у Морачи, „светогорске школе".[16]

Пећина, на чијим зидовима су насликане зидне слике, мала је и, уз то, веома неправилног облика. Једино су западни и јужни зид донекле равни, пошто на тим странама нису коришћени природни облици стене, већ су подигнути зидови. На западној страни овај пећински храм широк је око два и по метра, на јужној око четири, на источној око два метра, док је северна и североисточна, најдужа страна, у тој мери неправилна да је могуће да се само приближно премери на око пет и по метара. И висина свода је неуједначена — највиши је јужни зид црквице, око четири метра.

Зидне слике у овом малом простору старе су пуна три столећа. Натпис изнад улаза на западном зиду врло одређено назначује време настанка и ктитора.[17] По овом сведочанству црквица је саграђена између 1. септембра 1664. и 31. августа 1665, а живописана је између 1. септембра 1666. и 31. августа 1667. године уз благослов захумског митрополита кир Василија — потоњег светог Василија. Као ктитор, који се старао о градњи и живописању и за то платио мајсторима, истакнут је игуман јеромонах Исаија.[18] Крај зидне слике Христос у гробу — Imago pietatis — на источној страни уписано је опет његово име: **помени г҃и ѥромонаха Исаїю.** Ово би била још једна потврда да је тадашњи острошки игуман био ктитор овог подухвата, јер се на месту проскомидије уписују имена дародаваца, да би се помињала при богослужењу.

Има мишљења, међутим, да је Острошки манастир у целини задужбина светог Василија, па да је према томе и црквицу Св. крста он подигао и украсио.[19] Овакво закључивање почива не толико на помињању св. Василија у главном натпису, колико на неким историјским изворима по којима се види да је митрополит Василије посвећивао много пажње манастиру Острогу и то управо оних година када је настајао мали храм Св. крста.

Године 1665/1666. митрополит Василије је издао завештајно писмо Острогу, у коме се, на почетку, готово поетски обраћа братству: „који служите ... у студеној стени топлоте ради божије". После подробног описа нових манастирских међа, Василије при крају тешко куне, ако би ко покушао да нешто отме Острогу „отнимио Господ Бог таковому разоритељу његов дом, кућу и стоку са синови", да би клетву довршио у повишеном тону: „да га траг и ожак погибне ва веки"[20].

Да је манастир имао окапања са околном паством сведочи и једно писмо патријарха Максима, састављено у Пећи 1666, а упућено кнезу Рајићу као предводнику племена Вражегрмци.[21] У њему глава српске цркве ређа клетве и прети свима који би отели Вели До који је купио митрополит Василије, очигледно за манастир Острог. Ова два документа сигурна су сведочанства бриге св. Василија за Острог, у коме је, како каже у завештању из 1665/1666. године, боравио неко време.[22] Како се оба писма односе на завештање и бригу око имања, из тога не би произлазило да је св. Василије Острошки сносио све манастирске издатке тих година, па и живописање црквице Св. крста, тим пре што се улога игумана Исаије као ктитора одређује са три речи „трудом и подвигом и платоју". Због тога мишљење да је острошки светитељ учествовао било у подизању, било у живописању црквице Св. крста, остаје као непоткрепљена претпоставка.

За црквену историју може бити занимљиво да се забележи да се у олтару овог пећинског храма налазе уписана у две колоне имена више црквених личности: патријараха Пајсија, Гаврила и Максима, архијереја — како пише — Василија и (Ру)фима, затим јеромонаха Исаије, Максима, Никодима, Григорија, Петронија и Димитрија, као и презвитера Симеона, Вукашина, Јована и Драгутина. Судећи по имену последњег поменутог патријарха Максима (1656—1673), затим митрополита Василија — будућег св. Василија, и овај натпис, где су имена поменутих личности исписана ради спомињања на проскомидији, потиче такође из 1666/ /1667.[23]

Сви текстови на зидовима црквице Св. крста изузетно лепо су исписани и добро су очувани, те се, уз мало изузетака, лако читају, иако су неравне површине непогодне за калиграфске прецизности. Натписима, као уосталом и фрескама, влага је мало нашкодила, с обзиром да у јесен и зиму вода обилато влажи живопис, сливајући се са горњих делова литице. Истина, већина зидних слика у острошком Св. крсту озбиљно је угрожена због дејства шалитре, али према неповољним околностима којима је ансамбл изложен, његова очуваност је изненађујућа.

---

[16] Н. Дучић, Нав. дело, 66.

[17] **Изволенїіемь ѡца и поспешенїіе(мь) с҃на и савершенїѥмь ст҃го д҃ха сазда се сыа ст҃а и сщ҃ена(?) цорковь ва име чснаго и животворещаго кроста в лѣ(то) ЗРОГ а пописа се в лѣ(то) ЗРОЕ са благословенїемь вьсеѡсщенаго митрополїта захльмискаго кѵ҆р Василїа трудомь и подвигомь и платою ѥромонаха игумена Ісаїе ванукь прьваго ст҃го и преподобнаго ѡца нашего Ісаїе ѡт Ѡногоцїа ѡт села Попа Бь да ихь прости иже и почеше и саворшише.**

Натпис је више пута издаван, са већим или мањим омашкама: Стари српски записи и натписи 1629; Н. Дучић, Нав. дело, 66; В. Петковић, Записи и натписи у старим црквама српским, Старинар X- XI, III сер., Београд 1936, 40; С. Смирновъ, Сборникъ русского археологического общества III, Београд 1940, 110; Б. Михаиловић, Нав. дело, 25.

[18] У натпису поменути деда игумана Исаије истог имена из села Попа код Оногошта — Никшића, који се назива први, свети и преподобни отац, као светитељ је непознат и о њему постоје само неке легенде. Н. Дучић, Нав. дело, 66; Л. Павловић, Нав. дело, 244.

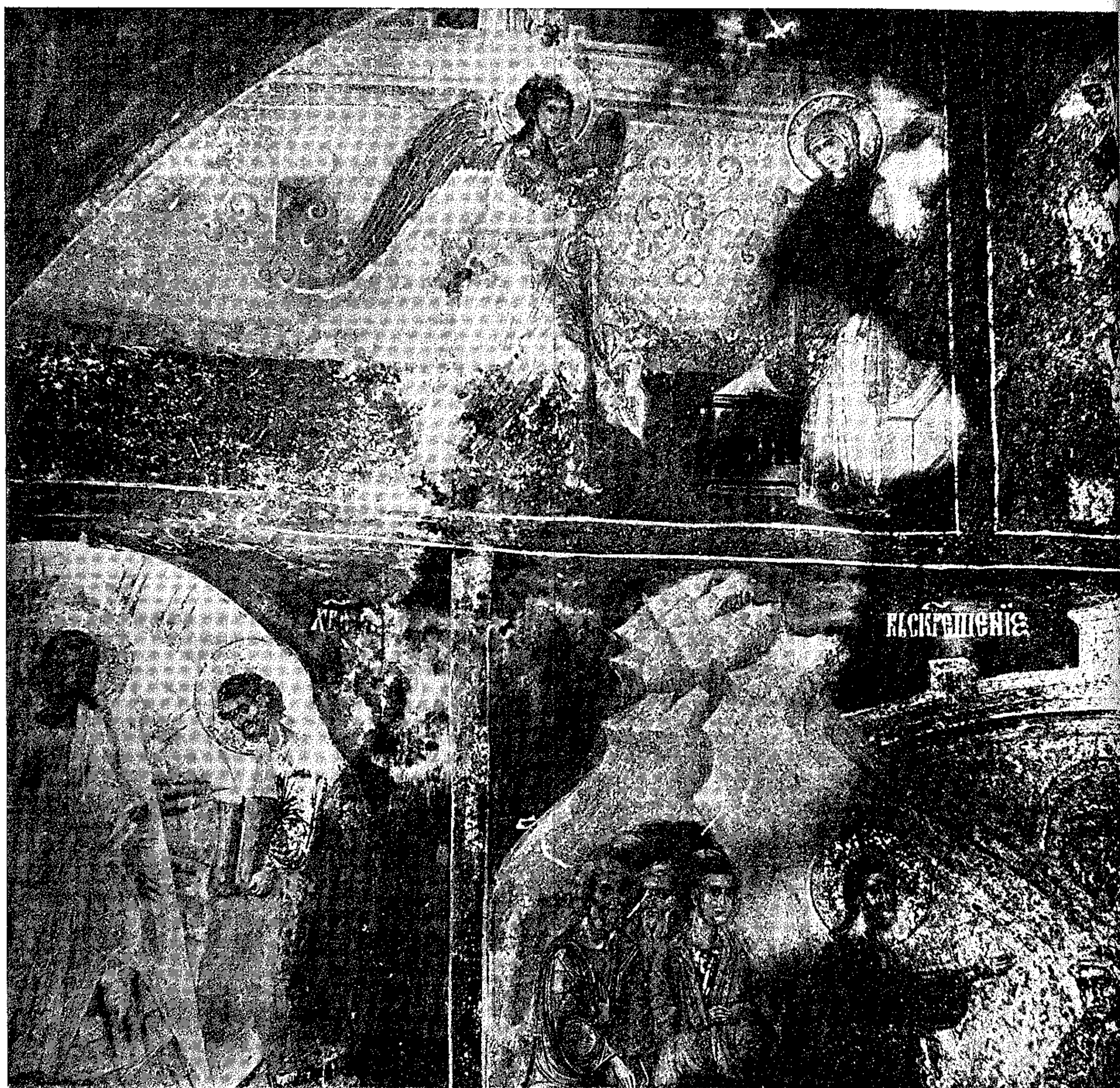
[19] Још је Вук Стефановић—Караџић забележио предање о св. Василију као ктитору Острога (Нав. дело, 74) и још увек има мишљења да је оно тачно (Љ. Павићевић—Слапски, Нав. дело, 7). Врло трезвени Л. Нинковић био је оправдано критичан према тврђењима да је св. Василије саградио манастир у коме ће касније његове мошти почивати (Л. Нинковић, Споменици манастира Острога, Дан I, св. 3—4, Цетиње 1911, 84—90).

[20] Н. Дучић, Нав дело, 67; Д. Вуксан, Нав. дело, 8; Е.Н. М(илаш), Нав. дело, 99—100.

[21] В. Стефановић—Караџић, Нав. дело 72; Е. Н. М(илаш), Нав. дело, 101—102.

[22] Д. Вуксан, Нав. дело, 8.

[23] Мада прва два слова уз име другог архијереја нису јасна, очигледно је да се ради о Руфиму II Бољевићу, митрополиту зетском и црногорском између 1676 и 1685, када изгледа умире (Стари српски записи и натписи бр. 1708, 1788, 5230). Његово име је вероватно уметнуто накнадно у поменик, или смо ми до сада били нетачно обавештени о томе од када је Руфим II заузео митрополитски трон.



1
Остpог,
Благовести,
Преображење,
Васкрсење Лазарево,
1666/1667

Једноставна тематика фресака Св. крста, упркос сасвим непогодним зидним површинама, распоређена је доста спретно.

На јужном зиду — идући од истока ка западу — у првој зони су представљени Јован Златоусти и Василије Велики, који припадају целини Поклоњења агнецу из олтара, затим следи попрсје Симеона Столпника на стубу и у продужетку су, изнад великих поља орнамената, три попрсја св. ратника Георгија, Димитрија и Нестора. У другој зони је најпре стојећи лик пророка Осије, затим се ређају сцене Преображења Христовог, Васкрсења Лазаревог и Уласка у Јерусалим. У врху зида су три композиције празника: Благовести, Рођење Христово и Сретење.

На западном зиду црквице у првој зони — у правцу југ-север — су стојеће фигуре св. Николе, св. Симеона Српског и св. Саве Српског, у другој зони су сцене Распећа Христовог и Силаска у ад, док је у врху, врло стешњена, композиција Крштења Христовог и уз њу десно пророци Давид и Соломон.

Северна страна храма Св. крста непогодна је за сликање. У средини прве и друге зоне налази се овећа површина са једноставним орнаментом, јер се ту ликови не могу сликати. У првој зони лево од орнамента су фигуре цара Константина и царице Јелене, између кој је крст, а десно је св. ратник Мина. У другој зони стојеће фигуре: лево св. Петка, десно Богородичи родитељи Ана и Јоаким. У трећој зони су попрс пророка Језекиља, Илије и Данила, а над њима опет попрсја старозаветних личности — Арона и Мојси и пророка Самуила и Јеремије. У петом појасу, ве на своду, је Вазнесење Христово, али без апостол и Богородице, као и лик Христа Пантократора.

На источној страни црквице светитељски ликов нису распоређени по појасевима, због непогодних по вршина. У средини доле је приказан Христос у гроб — Imago pietatis, што је означено као Снетије Христово Десно од ове представе је насликана Часна трпеза с Агнецом и прекривеним путиром, над којом су дв анђела. Између Христа у гробу и часне трпезе је исписа већ поменути поменик, док се над овим двема представа ма налази Богородица Шира од небеса. Лево од Бог родице су четири лика, неправилно распоређена - стојеће фигуре архиђакона Стефана и Прохора и попрс Теодора Тирона и пророка Исаије. На своду ов источне стране храма, живописан је Силазак св. Дух

Како из овог прегледа тематике произлази, на сликани светитељи и композиције у острошкој цркви

Св. крста могу се сусрести у већини малих храмова живописаних у доба турске владавине у нашим крајевима. Обзиром на посвећење могло би се очекивати, ако не циклус часног крста, а оно макар нека композиција која би се односила на ову велику хришћанску реликвију, као на пример Уздизање часног крста. Тога ипак нема, јер су постојеће површине мале и непогодне у тој мери, да није било места чак ни за све велике празнике — на пример недостаје сцена Успења Богородичиног. Уосталом, представљање циклуса о часном крсту у византијској иконографији врло је ретко, посебно у зидном сликарству.[24]

Ипак, посвећење горње острошке пећинске црквице часном крсту није остало без трага у тематици живописа. Иако у целини избор светих ратника, архијереја и пророка изгледа уобичајен, пажљивије разматрање нас наводи на помисао да се сликар трудио да ненаметљиво уведе под сводове ове пећине неке личности које су било како повезане са часним крстом, односно његовим празником. Поред цара Константина и царице Јелене са крстом, иначе уобичајеног светитељског пара, сликају се св. Никола и Василије Велики који су били савременици цара Константина, као и Јован Златоусти који је умро на Крстовдан 407. године. На ове личности, међутим, наилазимо готово у сваком храму, па се њиховој појави не може приписати нрочита тенденциозност. Сликање Симеона Столпника, као и посебно истицање родитеља Богородичиних, Јоакима и Ане, не би се могло приписати случају. Њихов спомен се слави у току месеца септембра, који је у знаку Крстовдана, празника везаног за часни крст због проналаска крста на Голготи и његовог повратка из Персије у Цариград у доба цара Ираклија. Не може се тумачити случајношћу што је међу свим стилитима избор пао управо на Симеона Столпника (слави се 1. септембра), или што су представљени Јоаким и Ана, чији празник пада на дан 9. септембра. Нарочито је неуобичајено што се живопишу ликови Богородичиних родитеља, за које знамо да се врло ретко приказују у XVI и XVII столећу — једино у великим ансамблима — па и тада у медаљонима, док су у острошкој црквици насликани у пуном расту.[25]

Неке друге појединости упућивале би да аутор острошког ансамбла из 1666/1667. није случајно одабирао и распоређивао тематику својих фресака. Пророк Исаија, тако је, на пример, насликан окренут према Богородици због свог претсказања које се везује за Христово рођење. Он управо и носи свитак са текстом из своје књиге (Исаија 7, 14), који се односи на Богородицу и младенца. Цар Давид је, опет, приказан уз Крштење Христово, у складу са пророштвом у једном његовом псалму.[26]

Осим донекле карактеристичног избора светитеља и смишљеног распореда, нема се шта друго поменути о тематици и иконографским особеностима живописа у острошком Светом крсту. Сликари друге половине XVII века, уосталом, нису ни настојали да традиционална иконографска решења мењају или обогаћују у једној тако маленој цркви. Ако би се судило само по занимљивости тематике, живопис Светог крста не би био вредан посебног чланка. Међутим, његове знатне уметничке вредности и нарочито проблем аутора овог ансамбла дају довољно разлога за то.

Зидно сликарство друге половине XVII века у нас није било време успона, ни посебно значајних

[24] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 93.

[25] У периоду између 1557 и 1614, на пример, Јоаким и Ана представљени су само у манастирима Морачи (1574) и Хопову (1608). С. Петковић, Нав. дело, 175, 207.

[26] M. Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris 1845, 141.



2 *Црколез, Преображење, 1673*

3 *Црколез, Благовести и Васкрсење Лазарево, 1673*





4 Ост̄рог, Силазак св. Духа, 1666/1667



5 Ост̄рог, св. Ана, 1666/1667

мајстора. Достигавши своје краткотрајне процвате шез-десетих—седамдесетих година XVI века и потом у првој половини XVII века са Г. Митрофановићем и Козмом, наше сликарство у доба турске владавине је после тога доживљавало своју дугу агонију, која се протезала и кроз цело XVIII столеће. Посматран у склопу своје епохе — друге половине XVII века — живопис у цркви Св. крста у манастиру Острогу из-дваја се од оновремених стандардних дела. Његов цртеж, претежно брижљиво моделовање инкарната, сигурност у компоновању, вешто распоређивање те-матике — све то упућује да је аутор ансамбла у овој острошкој црквици био један од водећих мајстора свог времена на нашем тлу. Сликар, међутим, није нигде записао своје име, или бар њега нема на сада очуваним деловима живописа. Ипак, стилске особености и, по-себно, иконографска решења, омогућавају да се остро-шке фреске из 1666/1667. припишу одређеном мајстору — Радулу, познатом зографу из друге половине XVII столећа.

Сликар Радул, изузетно плодан и угледан у свом добу, није до данас добио своју монографију. О њему се, углавном, писало само у ширим прегледима или члан-цима који су се односили на посебне проблеме и споме-нике.[27] Ипак, бар у грубим цртама, обим његовог опуса је познат. Иконописом се, изгледа, највише бавио, те се не чини случајним што се очувало доста његових икона: најраније потичу из манастира Подврха код Бијелог Поља, из 1664/1665, а последње датиране су из 1677, са иконостаса у цркви св. Николе у Пећи и из Никољца. Као мајстор који је украшавао зидове храмова мање је познат: поуздано је његов рад ансамбл зидних слика у селу Црколезу код Косовске Митровице из 1673,[28] а извесно је да је он и аутор живописа у пећком Светом Николи из приближно исте године — 1673/1674.[29] Најзад, приписане су му и зидне слике у Прасквици,[30] које потичу из 1680. године.[31]

По времену настанка, најраније до сада познате Радулове зидне слике биле би из Црколеза (1673), где је аутор у проскомидији убележио своје име.[32] Отуда су оне најпогодније за упоређивање са шест--седам година млађим живописом из Острога, тим пре што скоро све појединачне фигуре и композиције у Острогу имају своје пандане у црколешком ансамблу.[33]

---

[27] Л. Мирковић, Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице, Годишњак Музеја Јужне Србије I, Скопље 1940, 125; R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, Naše starine I, Sarajevo 1953, 128—131; M. Baum, Poreklo i rad majstora Radula, Naše starine II, Sarajevo 1954, 245—250; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 94; М. Ћоровић—Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа, Београд 1955, 14—15; А. Скован, Црква св. Николе у Подврху код Бијелог поља, Старинар н. с. IX-X, Београд 1959, 360—365; В. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 64, 133; Ј. Радовановић, Црква св. Николе у Пећкој патријаршији, п. о. из Гласника Српске православне цркве бр. 12, Београд 1962; Dj. Mazalić, Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba, Sarajevo 1965, 93, 96.

[28] В. Петковић, Два натписа из Дренице, Прилози КЈИФ, књ. 7, Београд 1927, 224—225; В. Ћоровић, Прилози за нашу стару књижевност и хисторију, II Црква у Црколезу, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области I, Скопље 1936, 96.

[29] Стари српски записи и натписи I, бр. 1682; IV бр. 6992; R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, 128—129; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 94.

[30] М. Ћоровић—Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа, 14.

[31] Обично се као година живописања Прасквице наводи 1681. година. Стари српски записи и натписи I, бр. 1775; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 260 и прим. 3338. Међутим, на доста оштећеном натпису у цркви јасно се читају године **ЗРПИ** = 718[illegible] од стварања света и **АХП** = 1680 од рођења Христовог.

[32] В. Ћоровић у Годишњици Н. Чупића XLIII, Београд 1934, 171; В. Ћоровић, Прилози за нашу стару књижевност и хисторију, 96.

[33] То није случај са живописом у цркви св. Николе у Пећкој патријаршији, јер су ту, осим стојећих фигура, приказане готово искључиво сцене из живота св. Николе. Упор. Ј. Радовановић, Црква св. Николе у Пећкој патријаршији. Зидне слике



6 Острог, пророк Исаија, архиђакон Прохор и св. Теодор Тирон, 1666/1667



7 Црколез, архиђакон Прохор, 1763

Међу очуванијим острошким фигурама у првој зони налази се и архиђакон Прохор (сл. 6). Овај лик је до детаља поновљен у Црколезу (сл. 7), а затим и у пећкој цркви св. Николе. Постоји једино мала разлика у формату, јер је Радул у разним храмовима располагао различитим просторима за сликање. Ни те разлике нема, чини се, при представљању св. Теодора Тирона у Острогу (сл. 6) и Црколезу. Овај свети ратник, постављен у црколешкој црквици високо у медаљону, у западном делу, истоветан је са оним из Острога.

Неке од појединачних фигура у првој зони тешко се могу упоређивати са истим из других споменика, јер су оне у Острогу доста настрадале. Ипак у тим случајевима, по неким појединостима лако се уочава директна зависност једног ансамбла од другог: св. Сава из Острога, оштећене главе, има одећу истоветну оној у Црколезу, а слично је и са ликовима св. Симеона Српског у обе црквице. Чак и онда када је долазило до неких већих промена у изгледу једног светитеља у два разна споменика, веза међу њима може се лако успоставити. Свети Мина је у Острогу насликан у првој зони у одори ратника, док је у Црколезу приказан у медаљону на врху свода као мученик, па ипак, без обзира на разлике у формату и одећи, све појединости у цртежу главе су подударају.

у Прасквици су прилично оштећене, оне су настале петнаест година после острошких и, најзад, пре него што би се употребиле као компарација живопису из 1666/1667 морало би се посебно утврђивати Радулово ауторство.

Зависност у иконографском погледу ансамбла у Острогу од оног у Црколезу види се нарочито добро при упоређивању композиција исте теме.

Добро очувана сцена Силаска св. Духа у Острогу (сл. 4) има готово своју копију у Црколезу, постављену високо на источном зиду храма. На композицији из 1673. године додата су само са стране двојица светих мелода, Козма и Јован Дамаскин, пошто тамо расположива површина за сликање има облик развученог полукруга. Остало је све подударно: од става и покрета сваког апостола појединачно и персонификације Космоса до облика намештаја, орнамената и карактеристичног натписа **Сашаствїє ст҃го дх҃а.**

Исти ставови учесника, архитектура, детаљи понављају се и на композицијама великих празника. Без икаквих коментара довољно је упоредити Благовести и боље очуване детаље Преображења и Васкрсења Лазаревог у Острогу (сл. 1) са одговарајућим композицијама у Црколезу (сл. 2, 3), и пећкој цркви св. Николе, па да се запазе упадљиве подударности у цртежу.

Слично томе, Христос Пантократор у Острогу, мало деформисаног лика због неравне површине свода у пећинској црквици, има свог двојника у Црколезу. Код ова два монументална попрсја, све се понавља, чак и одређени одељак 102. псалма Давидовог око Христовог лика (Псалми 102, 19—22) — уп. сл. 8 и 9.

Затим, не могу се узети као случајне и неке подударности у избору личности које се приказују у





8
Остирог,
Христиос Пантиократиор, 1666/1667

9
Црколез,
Христиос Пантиократиор, 1673

Острогу и Црколезу. Тако се међу малобројним пророцима у Острогу налазе и неки чија се имена врло ретко сусрећу, као Арон, Мојсије, Самуил и Осија. То се исто среће и у Црколезу, где такође одсуствују неки сасвим уобичајени старозаветни аутори пророштава (Авакум, Михеј, Јона, Софоније и др.), а насликани су Арон, Мојсије, Самуил и др. као у Острогу.

Најзад, вредно је помена да се и у Црколезу, као и у Острогу, у сцени Вазнесења не приказују апостоли и Богородица, који остају на земљи, већ само Христос у мандорли. За овакво нарушавање иконографских правила у Острогу било би оправдања — недостаје простор, али како се исти случај понавља у релативно пространој цркви у Црколезу, у томе треба гледати сасвим одређену Радулову склоност.

Све сличности о којима је до сада било речи врло су очигледне и многобројне, тако да не може бити сумње да су то општа места у иконографији друге половине XVII века. Оне су у првом реду односе на подударности у цртежу — у неким случајевима су свакако у питању истоветни предлошци, али и начин сликања упућује да су Острог и Црколез дело истог мајстора — Радула.

Поред свих сличности које везују острошке зидне слике из 1666/1667. са оним у Црколезу и пећком Светом Николи, неки ликови и сцене у Острогу се издвајају брижљивијом обрадом инкарната, наглашенијим истицањем пластицитета, спретнијим компоновањем — уопште узевши, већом уметничком зрелошћу (упор. сл. 5, пророка Исаију на сл. 6).

За претерано сумњичаве ово би био повод да се доведе у питање Радулово присуство у Острогу. Могло би се помислити да је у овој пећинској црквици радио један бољи мајстор — учитељ Радулов, од кога је овај преузео сликарске предлошке, или бар да се дозволи могућност да је поред Радула 1666/1667. био у Острогу и неки други, вештији живописац. Чини се да ипак нема разлога за овакве претпоставке.

Код Радула се, као општа црта, може уочити да је његов сликарски поступак прилично неуједначен, нашта је већ било указано.[34] У Острогу су, насупрот св. Ани или пророку Исаији, поједини светитељи и личности у сценама представљени цртачки коректно, али суво и без истицања пластицитета. (упор. архиђакона Прохора и Теодора Тирона на сл. 6, Преображење на сл. 1, или Христа Пантократора на сл. 8). У Црколезу се ова појава такође може пратити. Ту су ликови мањег броја светитеља, посебно њихове главе, насликани врло брижљиво (св. Никола, Симеон Српски, Антоније Велики или св. Евстратије и Аксентије у медаљонима), док претежни део живописа носи печат оскудних способности сликара, како по неспретно изведеном цртежу, тако и по неплеменитом колориту.

Осим тога, на зидне слике у цркви Св. крста у Острогу много је деловало стално влажење, те су оне помало отрвене, односно прекривене једном сивкастом скрамом. Све то ублажава Радулов оштри и често суви цртеж и даје острошком сликарству из 1666/1667. мекши, много префињенији, тон.

Најзад, треба истаћи да су Радулова ранија остварења у целини много успелија, него она каснија, када је Радул, преоптерећен поруџбинама седамдесетих година XVII века, више био склон површнијем сликарском поступку. Ово се може приметити не само на његовим зидним сликама, већ и на иконопису. За то је довољно да се упореде његове иконе из Подврха са онима са иконостаса у цркви св. Николе у Пећкој патријаршији. Док су му прва позната дела, сликана слободно и сигурније, прилично светлог колорита, те се везују за мајстора Козму, она каснија карактерише тврђи и непростудирани цртеж и јаки контрасти осветљених и тамних партија инкарната.

Због свега тога, упркос несумњиво виших уметничких квалитета острошких зидних слика у односу према стандардним Радуловим радовима, нема сумње да је овај плодни сликар друге половине XVII столећа њихов аутор. Према томе, и иначе дугом списку Радулових дела, треба придодати, као једно од његових најранијих и најбољих остварења, и живопис у пећинској црквици Св. крста у Острогу из 1666/1667.

Сретен Петковић

[34] R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, 130—131.

Сачуване плоче старог српског дрвореза

Прича се да су антички људи разликовали само неколико основних боја; они пре њих још и мање. До палете савременог сликара требало је да протекне знатно више векова него што је боја у спектру. Такво тихо и споро усељавање представа физичког света у човекову свест карактеристично је и за оплемењавање његова духа. За ову тврдњу могли би се истаћи многи примери, а неки се одвијају и пред нашим очима. Наведимо само један. Зидно сликарство средњовековних српских манастира дуго је служило искључиво утилитаристичким циљевима цркве. Неколико последњих деценија ретки појединци стали су у њему сагледати и друге вредности: иконографске, историјске, естетске, уносећи га у музеје и домове, да би, накрају, постало саставни део нашег образовања и крупно поглавље опште историје европске уметности. Сличан пут, али са још већим закашњењем, прелазили су ковчези покретног културног наслеђа — иконе и тканине, предмети у дрвету и металима, рукописи. Ови последњи нарочито су сужено посматрани. Језик и текстуални садржај били су у жижи очију које су се само часомице, и успут, задржавале и на понекој другој особености листова прекривених непоновљивим биљним чрнилима. Наша радозналост, међутим, данас је толико одмакла да у њима налазимо читав свет облика који, говорећи нам о свом очинству, говори и о својој личној самосталности. Предели једног цртежа, или једног краснописног листа, ако се у њих зађе с разбуђеним интересовањем, могу нам показати чудесне ствари и причинити доживљаје равне најузбудљивијем путовању.

Прилог у овој свесци З о г р а ф а позива нас на једно такво путовање, у свет старих српских писаца и графичара.

Наше најстарије дрворезне плоче, које су служиле искључиво као клишеа за штампану књигу, нису сачуване; нестале су заједно са слоговима у које су се уклапале. Њихови отисци по данас тако ретким књигама сведоче о великој графичкој умешности мајстора и њиховом непосредном ослањању на ликовну образованост светлог доба монументалног зидног сликарства и раскошно украшаваних рукописа. Ти радови су ширили један већ постојећи свет облика и хватали корак с једном у Европи широко распрострањеном делатношћу. Њих је изазивала потреба прогреса и даљег културног богаћења једног народа.

Дрворези који се у овом броју доносе друкчијег су порекла. Њих је, добрим делом, родила нужда. У мрачним и мучним временима, посебно у XVI, XVII и XVIII веку, њима је, код нас, ваљало надокнадити смањену или сасвим ишчезлу производњу волуминозних рукописа и штампаних србуља, храмова прекривених зидним сликама, фасцинантних икона. Тадашњи српски дрворезац, за разлику од земаља где су плодови ове врсте долазили као последица просперитета, најчешће је стварао за средину којој је од свих могућих нада била остала само једна, за средину у којој је наш човек стајао сам пред небом очекујући једино од њега и мир усколебаној души и лек оболелом телу. Све остале ватре за њега су биле погашене. И то што је ту жеђ његов уметник гасио баш оваквим, елементарним средством, није без дубљег значаја. Церова или храстова даска отесана брадвом и једноставан резач, брусом изоштраван, вазда су му стајали на располагању. Он других подлога и алата није имао, а можда за њих није ни знао. Човек горштак и његово дрво, ослањали су се у многим, па и у овој потреби, једно на друго, без посредника! И час ће човеков потез поћи током дрветова ребра, час ће се пак дрво повити ка правцу резбареве жеље. Као заједно одрасли другови, свикли на узајамно попуштање и испомоћ. Њихова непосредност надокнађује честу невештину, а чедност дубину стваралачке инспирације.

Да ли томе шта доприноси, или одмаже, и упадљива анонимност уметника, која нас тако упорно прати кроз целу прошлост? Али, док су се имена сликара фресака и илуминатора рукописа углавном изгубила с пропашћу архива и оштећењем самих дела, код дрвореза, изгледа, нису никада ни постојала. Њихови творци као да себе нису ни схватили друкчије до средством једне колективне поруке, разносачима благих вести и одбрамбених амајлија. Изузетак представљају Стефан Ликић у Хаџи-Рувим; први са својих осам сачуваних листова из раздобља од двадесет и пет година, од којих се неки први пут сад објављују. Кроз њих двојицу дају се сагледати и човек и уметник, један људски карактер и једна уметничка индивидуалност. Како бисмо се радовали да им можемо придружити још неког сабрата, јер је наш однос према уметности и уметнику суштински друкчији од односа поколења у којима су ова дела настала.

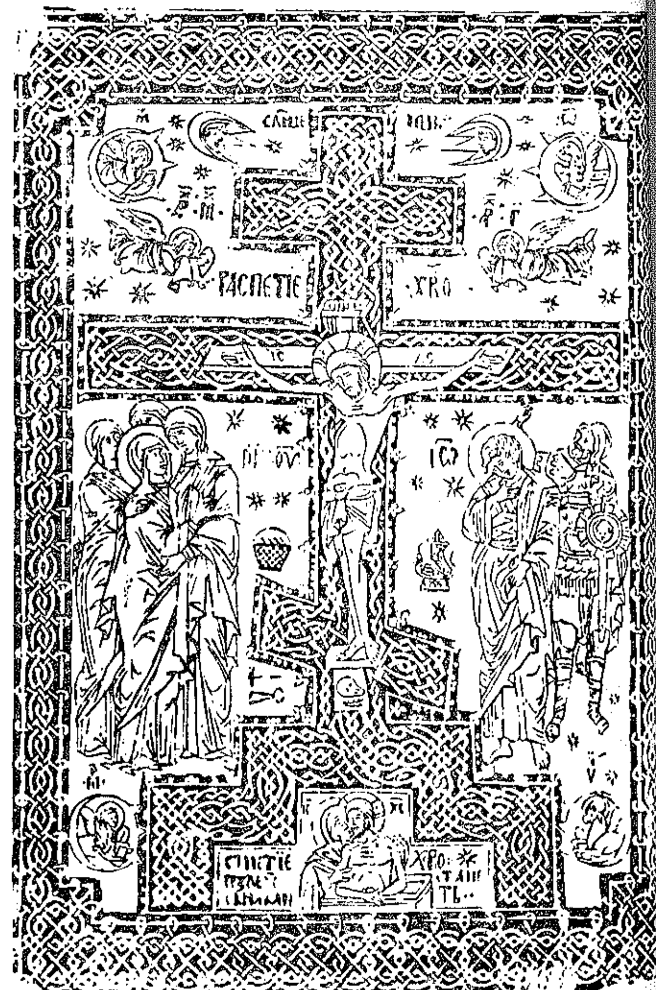
Приђемо ли с таквим сазнањима свим овим рукотворинама, милостиве Богородице и неумољиви Пантократори, свеци чудотворци и абагарска запрештенија ђаволу, добиће своју овоземаљску тежину; ликови ће на њима затреперити, слова се извити у гласове. Једна минула стварност демонстрираће своју трајност, али стварност не каква је „некада била", него каква се, ослобођена ефемерности, у вечност уселила са својим смислом за трајност и способношћу за уметничку сугестивност.

Разуме се, не претпостављамо да ће баш такве емоције изазвати ови прилози. Они су овде само зато да би нас упутили ка острвима закопаног блага. Пун доживљај се може догодити једино у сусрету с оригиналом.

О примерцима старог српског дрвореза доскора се говорило само спорадично, онда када су проучаваоци наше прошлости наилазили на њих случајно, вођени другим темама — Б. Стрика, Р. Грујић. М. Кашанин, Никола Радојчић, Л. Мирковић, Зага Јанц, П. Момировић. Први крупнији захват учинили су д-р Д. Медаковић у свом изванредном делу „Графика српских штампаних књига XV—XVII века" (Београд, 1958) и у још непосреднијем делцу „Стари српски дрворез" (Београд, 1964), и д-р М. Коларић у покушају сагледања целокупне графичке уметности нашег осамнаестог века (Српска графика XVIII века, Београд, 1953). У свим тим радњама наишло се на свега тридесетак оригинала — што се дрвореза тиче. Довољно као сигнал да ни та врста стваралаштва није остала изван интересовања и озбиљних могућности наших благочастивих отаца.

То и јест био подстицај да се, за потребе Народне библиотеке и Црквеног музеја, направе отисци са аутентичних оригиналних плоча, и да се сачини њихов потпун попис. Резултати се саопштавају у прилогу који





1, 2, 3

је пред читаоцем. Поред од раније познатих, ево и петнаестак до сада необјављених или сасвим непознатих. Овако скупљена и здружена, верујемо да ће ова дела скренути пуну пажњу на себе и довести до нових открића. Јер их свакако мора још бити у тмини тавана и кршу старих ризница, или у поседу страсних колекционара.

Оштећеност и заметна читљивост оригинала навели су нас на неопходност што потпунијег разрешења текстова и идентификације ликова, тим пре што се репродукције доносе у великом смањењу. Сви фактографски подаци узимани су с највећом пажњом и искључиво с оригинала. Надамо се да ће то бити довољна подлога за даље, посебне анализе, сходно правцу интересовања појединих проучавалаца и корисника наше културне баштине.

ПОПИС ДРВОРЕЗА

1. Хиландарска Богородица са арханђелом и светитељкама

Величина 29 x 41 см. — Прва четвртина XVI века.

Ликови и сигнатуре: **Мир Өү** (Митир Теу= Мати Божја) **и Одигїтрїа** с Христом — **Арх. М(и)х(аил)** — **С(ве)та Нед(е)лѣ — С(ве)та Петка м8ченица.**

Дрворезна плоча чува се у манастиру Хиландару, у Светој Гори.

2. Хиландарско Распеће

Величина 29 x 42 см. — Прва четвртина XVI века.

Ликови и сигнатуре: Лево од Христа Мати Божја са женама мироносицама, десно св. Јован са једним стражаром. Испод Христових ногу лобања Адамова (лобно место), чекић и клешта. При дну: **Съпетїе Х(ри)с(то)во ... зде Х(ристо)с сь нами станеть . . .** Више Христа, у лету, арханђели Михаил и Гаврил, и натпис: **Распетїе Х(ристо)во.** — У врху крста Сунце и Месец. — И угловима иконе симболи јеванђелиста.

Плоча се чува у манастиру Хиландару, у Светој Гори.

3. Хиландарски Деизис

Величина 22—28 x 36,5 см. — XVI век.

Ликови с одговарајућим сигнатурама: Исус Христос лево Мати Божја, десно **Іω(ван) Прѣд(те)ча.**

Натпис: **Вьседрьжитель Г(оспод)ь соүдїа живымь мрьтвым.**

У манастиру Хиландару, у Светој Гори.



4, 5



4. Љубљански абагар — лист први

Величина 28,5 x 41 см. — XVI век.

Ликови: Часни крст с крсним словима; у његовом подножју лево: **ц(ар)ь Константин,** десно: **ц(а)р(и)ца Єлена — Иїс Хс (Исѹс Христос)** на престолу — **Мр Ѳу** (Митир Теу = Мати Божја) с малим Христом — **С(ве)ты архїстратигь Михаил.**

Садржај текста: **Похвала ч(а)сномоу и животворещомѹ крстоу — Сїа имена г(о)с(по)доу нашемѹ И(сус)ѹ Х(рист)ѹ, числомь ов (72) — Похвала пре(чи)стїе Б(огороди)це, числомь имена ов (72) — Тропарь арьханг(е)лоу.**

Разрешење крсних слова. Слова око крста су скраћенице целих реченица и значе:

IH — Исус Назарећанин, **ЦИ** — цар јудејски, **Ц(а)р слави.**

XXXX — Христова хоругва (стег, застава) христијаном хвала.

КККК — Крст крепост Константину ка вери.

ЦЦЦЦ — Царски цвет црквам цветајет.

ВВВВ — Велије веселије верујуштим ва јего.

БББВ — Белег божји бијет беси.

ДДДД — Добро древо диаволу досада.

НННН — Невидими непостижими, неизглаголани неизчетни.

ЧЧЧЧ — Часна чест часним чловеком.

СССС — Спас (т. ј. Христос) сдела сет (мрежу) Сатани.

РРРР — Рече се: роди се радост роду.

ЄѠДЧКХ — Јелена обрете древо часнога крста Христова.

ПППП — Поју, почитају, поклањају се подножију — **ИГВ** и Господа верују.

МЛГА — Место лобно глава Адамова — **БРГ** — бист рај Господњи.

При врху крста: **IC XC** — Исус Христос
На средини крста: **НИКА** — Победитељ.
Лево од крста: **СК** — Свето копље.
Десно од крста: **XT** — Христова трска

Плоча се чува у Народној и универзитетској библиотеци у Љубљани.

5. Љубљански абагар — лист други

Величина 28 x 41 см. — XVI век.

Ликови: **С(ве)ты Іоанъ Пр(е)дт(е)ча — С(вети) Николае — Ап(осто)л(и) с. Петар и с. Па(в)ел — С(ве)ти Геωргїе — С(ве)ты Димитрїе — С(вети) Козма (и Дамıан) — Іѹлита и с. Кїрик.**

Садржај текста: **Тропарь с(ве)томѹ Іоанѹ и кондакь — Тропарь с(ве)томѹ Николаю и коньдак — Тропарь с(ве)тим апостолом Петрѹ и Павлѹ и коньд(ак) — Тропарь с(ве)т(о)мѹ Геωргїю мѹченикѹ — Коньдакь с(ве)томѹ Геωргї(ю) — Тропар с(ве)томоу Димитрию и кондак — Тропаръ светимъ врачемь и кондакь сїимь — Конд(а)кь с(ве)томѹ Кїрикѹ.**

У Народној и универзитетској библиотеци у Љубљани.

6. Љубљански абагар — лист трећи

Величина 26,5 x 41 см. — XVI век.

Ликови: **С(ве)таа Петка — С(ве)та Нед(е)лıа — С(ве)ты еv(а)г(елист) Маѳе — С(ве)ты еv(а)г(елист) Марко — С(ве)ты еv(а)г(елист) Лѹк(а) — С(ве)ты еv(а)г(елист) Іωан.**

Садржај текста: **Асе имена с(ве)тымь агг(е)ломь — Асе имена с(ве)ты Ѕı (16) пророкь — Асе имена с(ве)тыхь м҃ (40) мѹ(че)никь — Єv(а)г(е)лїе въскрьсно прьвое от Маѳеа — Єv(а)г(е)лїе от стьраха — Єv(а)г(е)лїе с(ве)тыимь врачемь — Предсловїе с(ве)тым еv(а)г(е)листомь.**

У Народној и универзитетској библиотеци у Љубљани.

7. Љубљански абагар — лист четврти

Величина 26,5 x 41 см. — XVI век.

Ликови: **С(ве)ты Грїгор — Ѡбраз нерѹкотворенїи.**

Садржај текста: **М(о)литва г҃ (3) с(ве)таго Грїгорїа чюдотворьца. Запрештенїе на чародѣице и чоперьнице и магїе — М(о)л(и)тва д҃ (4) с(ве)таго Грїгорїа чюдотворца бесомь прогонїтелıа — М(о)лїтьва с(ве)таго архїереа и чюдотворца с(ве)та(го) Нїколаа.**

У Народној и универзитетској библиотеци у Љубљани.





6, 7

8. Богородица с Христом

Величина 5,5 x 8,5 см. — XVI век.

Ова је иконица уствари клише за једну српску штампану књигу XVI века.

Налази се у приватним рукама.

9. Богородица Милостива

Величина 13 x 18 см. — XVI век.

Поред уобичајених сигнатура Мајке Божје с дететом, лево на средини ознака: **М(и)л(ос)т(и)вал.**

Плоча се чува у Музеју примењених уметности у Београду.

10. Богородица — Купина неопалима

Величина 13 x 18 см. — Крај XVI века.

Сигнатура уобичајена. Оквирни орнаменат изражава једно од 72 имена Богородичина.

Плоча се налази у приватним рукама.

11. Деизис

Величина 29,2 x 19 см. — 1661 г.

Ликови: **М(ит)ир Θ(ε)ү — Іс(ус) Х(ристо)с — С(ве)т Іωань Пр(е)дт(е)ча.**

Црквени музеј у Београду.

12. Света Гора Атонска — први лист

Величина 26 x 39 см. — XVII век.

Означени објекти и манастири: **С К... речи — Котлоумоуси — Протато — Иверон** —. У врху ле... део пропалог натписа. — Изнад иконице а испод Богородице... облаку: **Портаиса.** — Од главног натписа сачувала се само четі... слова: ... АТНО ...

Плоча се чува у Црквеном музеју у Београду.

13. Света Гора Атонска — лист други

Величина 26 x 39 см. — XVII век.

Означени манастири: **С(вети) Григориа** ... **С(вети) Діонис** — у горњем левом углу: **(Свети Симоноп)ет...**

Црквени музеј у Београду.

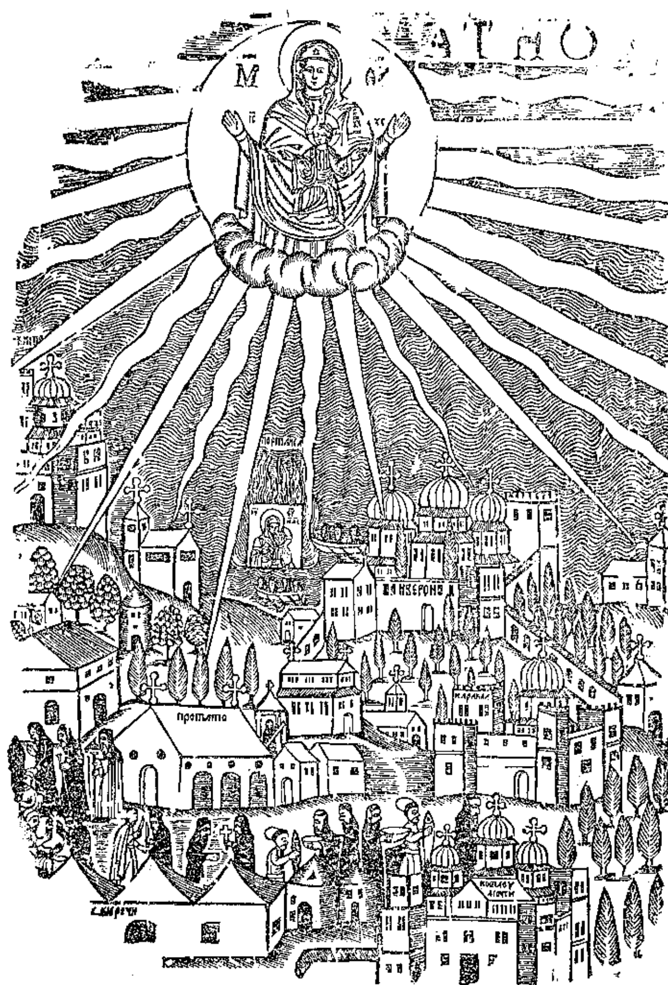
8, 9, 10, 11













12, 13

14. Арханђел Михаил

Величина 18 х 27 см. — 1671 (У доњем левом углу: **АХОА**).

Текст на свитку: **Азь ес(а)мь архїстратиг силъ г(оспод)ни. Посланъ ес(а)мь от Вьседрьжителıа стрѣжити храмь съи.**

Црквени музеј у Београду.

15. Свети Георгије

Величина 21,5 х 29 см. — 1677 г. (При дну, на средини: **ЗРПЄ**, т. ј. 7185 — 5503 = 1677).

Сигнатура: **С(ве)ты Геωргїе вѣликом(у)ч(е)ник**
Музеј примењених уметности у Београду.

16. Деизис са светитељима

Величина 21 х 30,5 см. — 1677 г.

Ликови и сигнатуре: У горњој зони Христос на престолу, арханђели Гаврил и Михаил, Мати Божија и Јован Крститељ, са уобичајеним сигнатурама, а испод њих — лево **с(ве)тї Єпифанїе Кипарски** и десно **с(ве)ты Симеонь Пер(сиски?).** У доњој зони **С(ве)ты Г(е)ωргїе, с(ве)ты Николае, с(ве)ты Димитрїе.**

Музеј примењених уметности у Београду.







14, 15, 16










17, 18

17. Богородица с тројицом светитеља

Величина 25,5 x 32 см. — XVII век.

Ликови и сигнатуре: С(ве)ти архиді(а)конь Стефань — С(вети) Іωань Злато(ꙋ)с(т)ь — М(ити)р Ѳ(е)ꙋ — С(вети) Пантелемон.

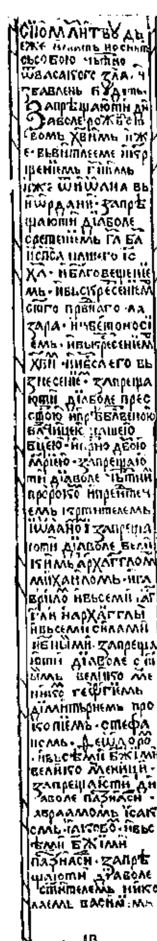
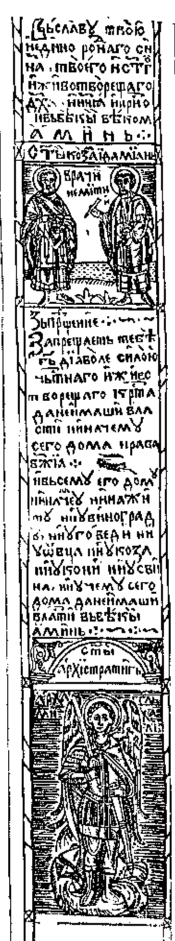
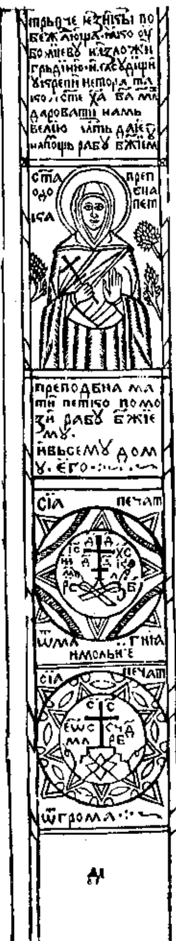
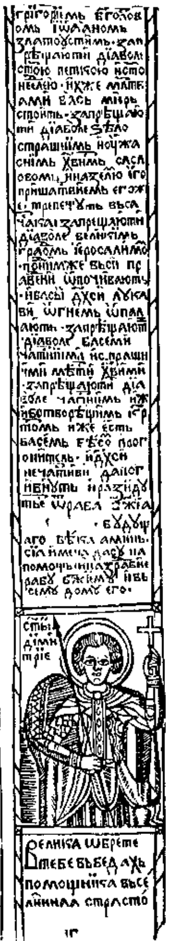
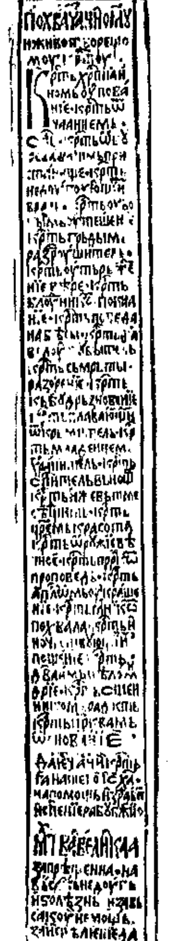
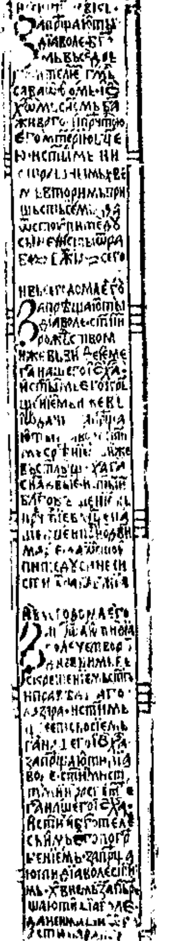
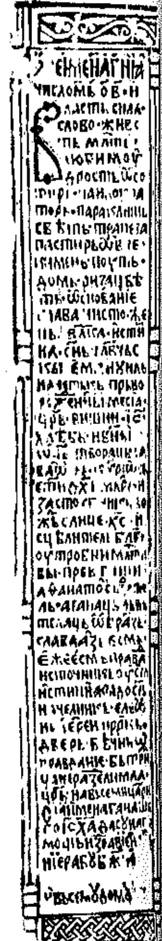
Црквени музеј у Београду.

18. Христос с тројицом светитеља

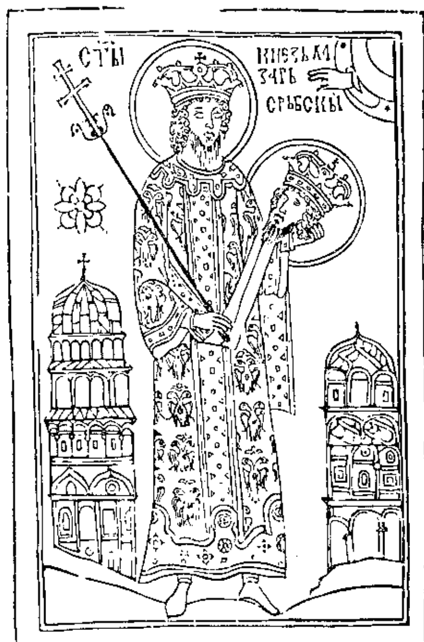
Величина 25,5 x 32 см. — XVII век.

Ликови и сигнатуре: С(ве)ты Николае с Хр стом и Богородицом — І(сꙋ)с Х(ристо)с — С(ве)ты Геωр — С(ве)т(и) ц(а)рь Оурошь мл(а)д(и).

Црквени музеј Београду.

19, 20, 21, 22, 23







24, 25, 26

19. Загребачки абагар — лист први

Величина 13 x 36 см. — Крај XVII века.

Ликови: **С(ве)ты Козма ї Дамїан — С(ве)ты архї-стратигь архагг(е)ль Миха(и)ль.**

Садржај текста: Две молитве против ђавола (**Запрещаеть тебѣ Г(оспод)ь дїаволе — Запрѣщаю ти диаволе . . .**)

Плоча се чува у Југославенској академији знаности и умјетности у Загребу.

20. Загребачки абагар — лист други

Величина 13,5 x 36 см. — Крај XVII века.

Ликови: **С(ве)ты Дїмитрїе — С(ве)та преподовна Петка -- Печат от магиа и мольнїе — Печат от грома.**

Садржај текста: Крај молитве против ђавола — **Тропарь с(ветому) Дїмитрїю — Молитва с(ветои) Петки.**

Југославенска академија знаности и умјетности у Загребу.

21. Београдски абагар — лист први

Величина 5.5 x 38,5 см. — Крај XVII века.

Садржај текста: **Похвала часному и животворещомоу крстоу — М(о)л(и)тва великаа запрещениа на вьсакь недоугь и болѣзнь и за вьсакоу немощь** (почетак)

Црквени музеј у Београду

22. Београдски абагар — лист други

Величина 5,5 x 38,5 см. — Крај XVII века.

Садржај текста: Три запрештенија ђаволу, крај молитве с првог листа.

Црквени музеј у Београду.

23. Београдски абагар — лист трећи

Величина 6 x 36 см. — Крај XVII века.

Садржај текста: **Сие имена Г(оспод)нїа числомь оѕ** (72).

Црквени музеј у Београду.

24. Кнез Лазар

Величина 18,5 x 28,5 см. — XVII век.

Сигнатура: **С(ве)ты кнезь Лазарь срьбскы.**

Црквени музеј у Београду.

25. Архиђакон Стефан

Величина 23 x 32,5 см. — 1721 г.

Резао: Стефан Ликић

Текст: **С(ве)ты прьвом(у)ч(ен)икь архидиаконь Стефань — Стефань Ликићь реза вь лето аѱка.** (1721).

Плоча се чува у Повјесном музеју Хрватске, у Загребу.

26. Деизис с Немањом и св. Савом

Величина 22,5 x 32,5 см. — 1721 г.

Резао Стефан Ликић.

Ликови: Христос на престолу, лево од њега Богородица и апостол Петар, десно Јован Крститељ и апостол Павле, више њих арханђели Михаил и Гаврил — сви са уобичајеним сигнатурама. Под Христовим престолом: **С(вети) Сїмеѡн** и **с(вети) Сава.**

Текст: Више Христа: **Слава вь троици, единому Б(ог)у дающому вь семь благод(а)т премногу.** — На средини доње ивице: **(Изреза) попь Стефань Ликићь вь лето аѱка.** (1721).

Повјесни музеј Хрватске у Загребу.

27. Полагање Христа у гроб

Величина 28,5 x 38 см. — 1724 г.

Резао: Стефан Ликић.

Ликови: Више Христа: Мати Божија, Никодим и св. Јосиф; покров држе арханђели: Гаврил, Михаил, Урил и Рафаил и св. Јован; у угловима јеванђелисти: Јован, Матеј, Лука и Марко; лево и десно од крста Сунце и Луна — сви са уобичајеним сигнатурама.

Текст у оквиру: + **Си с(ве)ты ї божественнї жртавн(и)кь на пр(и)ношенїе с(ве)тыхь таинь Іс(у) Х(ристо)ви Новаго завета изреза прї државнеїшемоу римскомоу цес(а)роу Каролоушоу :Ѕ: (6) и при с(ве)тлеишемоу архїепискоупоу и мїтрополитоу српскому курь Вїкентии Поповићю ва лето от рождь(ества) по п(ло)тї Б(ог)а Слова .аѱкд.** -!- У доњем десном углу: **Сїи антїмись м(е)с(е)ца октомриа д(а)нь .и. (8) начртани. Ѡбразе изреза попь Стефань Ликићь лета г(оспод)на .аѱкд. (1724).**

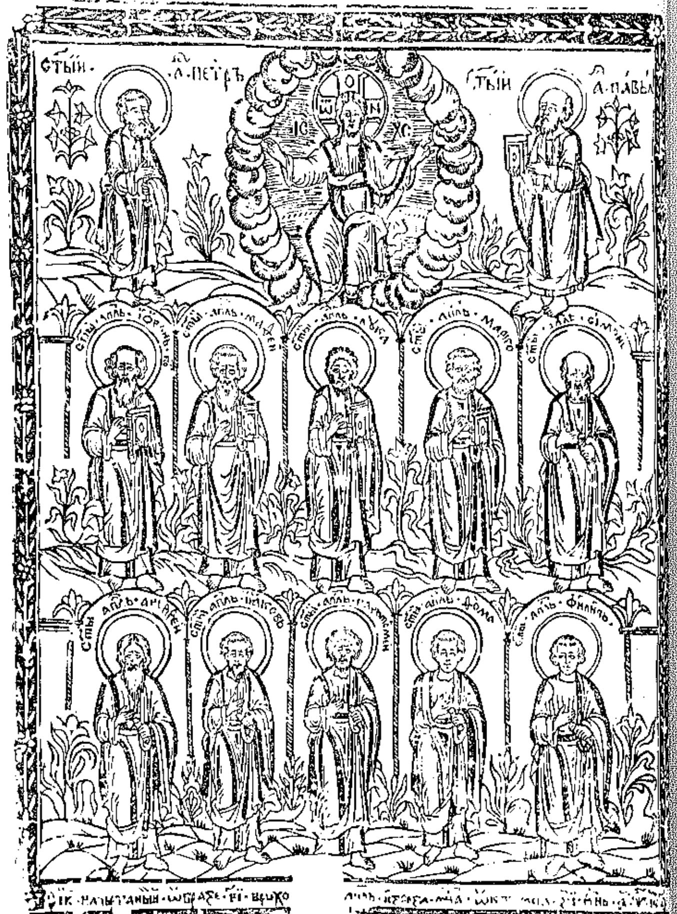
Народни музеј у Београду.

27





28



29

28. Св. Ђорђе и св. Димитрије

Величина 25,5 x 17,5 см. Почетак XVIII века.
Сигнатура: **С(ве)тї Г(е)ѡр(г)їе.**
Црквени музеј у Београду.

29. Христос с апостолима

Величина 28,5 x 38 см. — 17:4 г.
Резао: Стефан Ликић.

Ликови: Од горе, с лева у десно: апостоли Петар, Павле, Јован, Матеј, Лука, Марко, Симон, Андреј, Јаков, Вартоломеј, Тома и Филип. — Сви с исписаним пуним именима и прилагођеним скраћеницама за *свети и апостол*.

Текст на доњој ивици: **Сї... начьртаныи ѡбразе .вї.** (12) **врьхо(вних) ап(осто)ль изреза м(е)с(е)ца ѡктомрїа .зї.** (17) **д(а)нь .аѰкд.** (1724) **Ликнћь.** (Име на почтку десне ивице).
Народни музеј у Београду.

30. Свети Никола

Величина 24,5 x 35 см. — 1732 г.
Резао: Стефан Ликић.

Текст на икони: **Градь Барь и ю нем8 почива с(ве)ты Никола ч8дотворьць. (Образ) с(ве)тьго ѡца нашего архиеп(ис)к(о)па мирлискыхь Николаа чюдотворца вь** (вторaго?) — На доњој ивици: **Сию шанп8 изреза попь Стефань Ликићь своимь тр8домь м(е)с(е)ца и8ни д(а)нь .кд.** (24) **.аѰлв.** (1732).
Народни музеј у Београду.

31. Јован Претеча

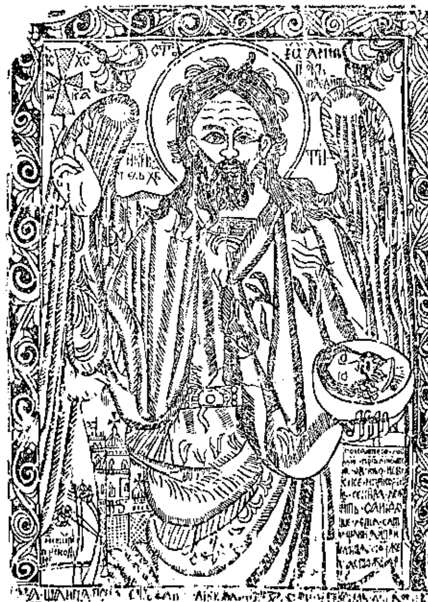
Величина 24,5 x 35 см. — 1736 г.
Резао: Стефан Ликић.

Текст: у горњем реду: **С(ве)ты Іѡаннь про(ро)кь и предитеча и крьститель ХБ** (Христа Бога). — На свитку десно: **Покаите се людїе, приближи бо се царьство небесное и прї корене секира лежить. Сандоше лета саташаниа и примота оуже ка стожер8.** — У доњем левом углу: **И секїра прї кор** — На доњој ивици: **Сїа шанпа попа Стефана Лїкића, изр своимь тр8домь м(есе)ца... .аѰлѕ.** (1736). **Када реза те год бише тешке, рати ва то време.**
Народни музеј у Београду.

32. Свети Никола

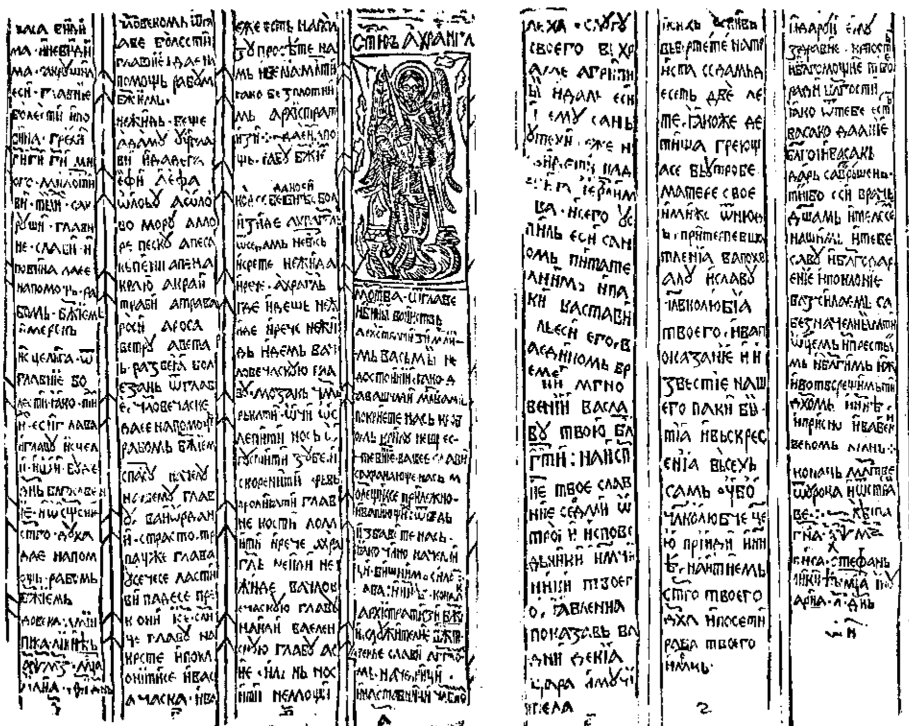
Величина 27 x 35,5. — Прва половина XVIII века.
Сигнатура: **С(ве)ты Николае.**
Музеј примењених уметности у Београду.







30, 31, 32



33, 34

33. Абагар Стефана Ликића — лист први

Величина 19 x 28,5 см. — 1747 г.
Р е з а о: Стефан Ликић.
Л и к: С(ве)тихъ ахранг(е)лъ (!)
С а д р ж а ј т е к с т а: Мо(ли)тва от главе.
З а п и с на крају четвртог ступца (првог с лева): Писа Лїкићъ .аѰмз. (1747) ѳı (19) д(а)н.
Црквени музеј у Београду.

34. Абагар Стефана Ликића — лист други

Величина 15,5 x 29 см. — 1747 г.
Р е з а о: Стефан Ликић.
С а д р ж а ј т е к с т а: М(о)л(и)тва от ѹрока и от страве.
З а п и с на крају трећег, последњег ступца: Лѣта г(оспод)на аѰмз (1747) писа Стефанъ Ликићъ м(есе)ца ïнѹариа .л. (30) д(а)нъ.
Црквени музеј у Београду.

35. Полагање Христа у гроб

Величина 28—29 x 36—37 см. Прва половина XVIII века.

Т е к с т: Више крста: Положение ва гробъ г(оспод)а нашего Ісѹса (Хр)иста. — Означене личности: десно од крста Іωанъ, више Христове главе МѲ (Митир Теу). У горњим медаљонима Матеи и Марко. По ивици иконе: На престолѣ быя еси Х(рист)е съ ωтцем и д(у)хом вся исполная неωписани — Аще и въ гробъ сьниде весьмертне но адовоу раздроушивъ силоу и въскрьсе яко побѣдитель — Х(рист)е б(ож)е, женамъ мїроносицамъ радост провеща и своимъ ап(о)с(то)л(о)мъ миръ дарова їже падшимъ.

Црквени Музеј у Београду.

36. Богородица са Христом

Величина 26—28,5 x 37,5 см. — XVIII век.

Сигнатура уобичајена.

Црквени музеј у Београду.

37. Архистратиг Михаил

Величина 17—21 x 36 см. — Средина XVIII века.

Л и к о в и и т е к с т. У средини: С(ве)ты архистратигъ Михаилъ небе...; лево од њега: Град Еріхон — Ісѹсъ Нав(ин); десно: арханђел у оштећеној сцени и две жене са обрамицама; под ногама арханђеловим рањени сатана; у горњем десном углу један херувим. На горњој ивици текст: Азъ есам (архист)ратїгъ. По левој ивици: Содомъ — и Гоморъ — за престѹпленїе —...

Завод за заштиту споменика културе АП Војводине, у Новом Саду.

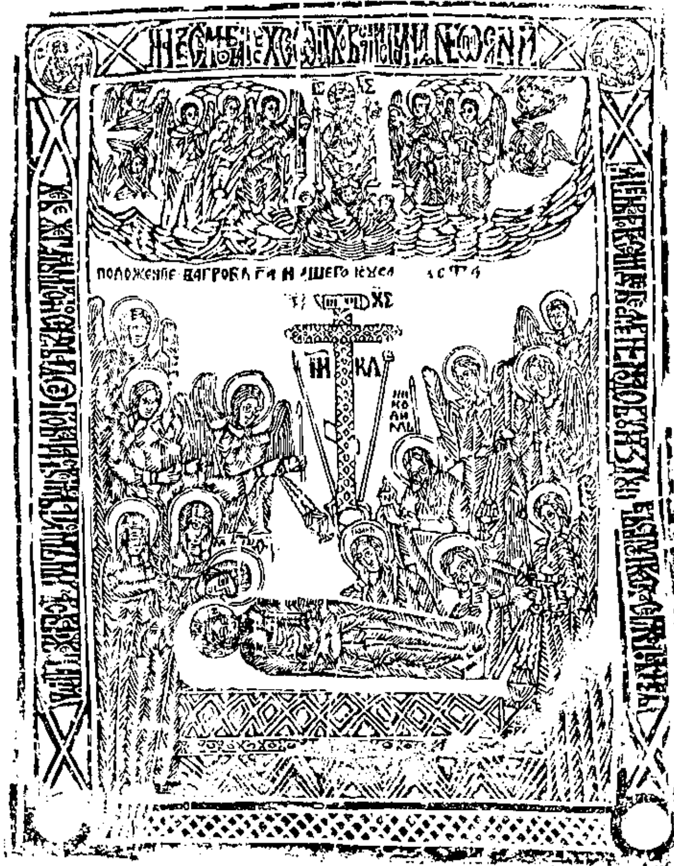
38. Богородица Страсна

Величина 17—21 x 36 см. — Средина XVIII века.

Л и к о в и: Лево и десно од Богородице с Христом по један анђео с оруђем страдања.

Т е к с т: Іже твоемоу образоу не кланяют се, преч(ис)та Б(огороди)це, ва веки да погїбнѹтъ якоже безоумни Арїе и Несторие, Савелїе са Сергїем и ихъ оученици. Ми же чатемъ и целѹем, преч(и)ста, образъ твои. Ба д(а)нь люти избавитї, молим се, моученїа.

Завод за заштиту споменика културе АП Војводине, у Новом Саду.



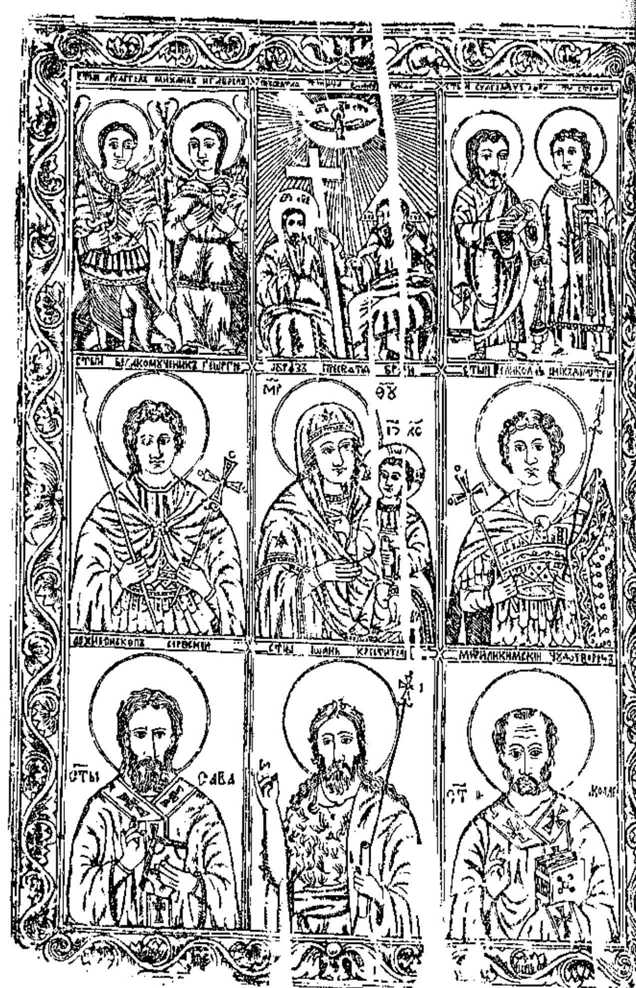


35, 36





37, 38



39

39. Света Тројица с Богородицом и светитељима

Величина 24,5 x 36 cм. — Половина XVIII века.

Ликови и сигнатуре: Први ред: С(ве)тыи архаггелъ Михаилъ и Гавріилъ — Пресвѧтаѧ Троица единосѹщнаѧ — С(ве)тыи еvагелисть Лѹка, с(ве)ти Стефанъ; други ред: С(ве)тыи великомѹченикъ Гешргіе — Ѡбразъ пресвѧтіѧ Б(ого)р(оди)ци — С(ве)тыи великомѹченікъ Діміѵтріе; трећи ред: Архиепископъ сербскіи с(ве)ты Сава — С(ве)тіы Ішанъ креститель — Мирликимскіи чѹдотворецъ с(ве)тыи (Ни)колае.

Народни музеј у Чачку.

40. Јован Рилски

Величина 27 x 37 cм. — XVIII век.

Сигнатура: С(ве)тьи Ішаннь Рылскіи чудотворц. На свитку у левој руци: Гос(под) возлуби.

Црквени музеј у Београду.

41. Деизис

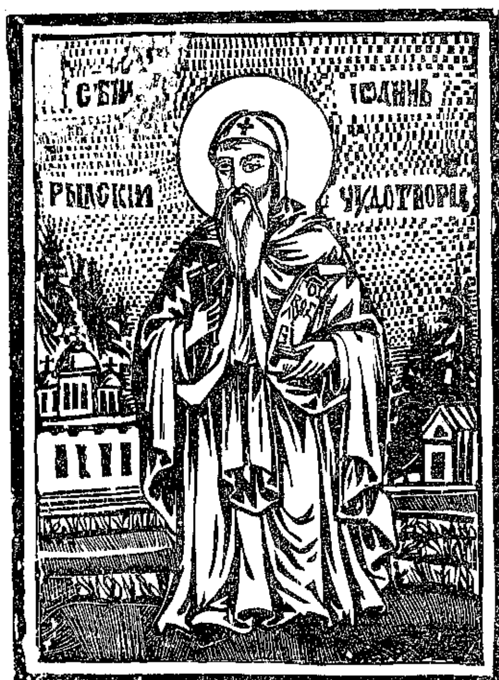
Величина 26 x 27 cм. — XVIII век.

Ликови: Христос на престолу, лево од њега Бого-
дица, десно Јован Крститељ, више њих четири арханђе-
изнад Христа Дух Свети и Бог Отац — без сигнатура.

Назив иконе исписан на средини доње ивице: Мол
што је превод грчке речи деизис.

Плоча се чува у Црквеном музеју у Београду.

40, 41, 42









43

42. Пећка Патријаршија

Величина 18,5 x 28 см. — 1797 г.

Р е з а о: Хаџи Рувим.

Т е к с т и л и к о в и: у горњем делу: **Є(вети) Гєѡргіє мꙋч(е)никъ — Монастиръ Печъ храмъ Вознесеніе господ(не) — Свѧ(ти) Димитріи.** Лево од храма: **Є(вети) Никола,** десно: **Свѧтыи Арсеніи.** На свитку: **Сїѧ їкона с(вѧ)тыѧ и славнос(р)bскиѧ и патрыѧшескїѧ обытелы зѡвомъ Печы. Иждивеніемъ їером(онаха) Исаие Печанца се. . . года: аѰчз 1797.** Испод свитка: **Вирѣзалъ Рꙋвїмъ архїм(андрит) М(анастира) Боговаче и прїложілъ м(онастирꙋ) П(ећи).**

Ризница Пећке Патријаршије, у Пећи.

43. Манастир Враћевшница

Величина 40 x 58,5 см. — 1820 г.

Л и к о в и: У горњој зони: Света Тројица с анђелима, арх. Михаилом и Гаврилом, Богородицом, Јованом Крститељем, јеванђелистима Луком и Марком,са св. Савом и Симеоном Мироточивим, св. Николом и Симеоном Столпником; у доњој зони комплекс манастира Враћевшнице. Сигнатура уобичајена.

Т е к с т у доњем делу дрвореза: **Изображеніе ѡбщежителнаго монастыра славеносербскія ѡбителы зовомая Врачѣвщица, храмъ (свет)агѡ славнаго в(елико) м(ученика) п(обедоносца) и ч(удотворца) Георгїа, со ѡкрестнымъ градомъ и славними кѣлїями, в предѣлѣ Белиградскїя (др)жавѣ, подкрилѣ рꙋдничкїя планїни, междꙋ славними горами и рѣками и различними плодоносними древеса(ми). (Изоб)разися во время бл(а)говѣрнаго верховнаго и великаго князя сербскаго го(спо)д(а)ра Милоша Ѡбренови(ча) (с) изволеніемъ г(о)с(по)д(и)на архїмандрита Мел(ент)їа Павловича, їеромонаха г(осподина) Гаврила, їером(онаха) Герасима. . . . ъ, млади Миланъ Ѡбреновичъ 1820 м(е)с(е)ца їꙋнїа. . .**

Плоча се налази у манастиру Враћевшници.

М. Панић-Суреп

Сију шшанґу изреза йой Сшефан Ликић

Вирезал Рувим архим(андриш)

Ауторски йошиси са дрвореза бр. 30 и бр. 42

(Оригинална величина)

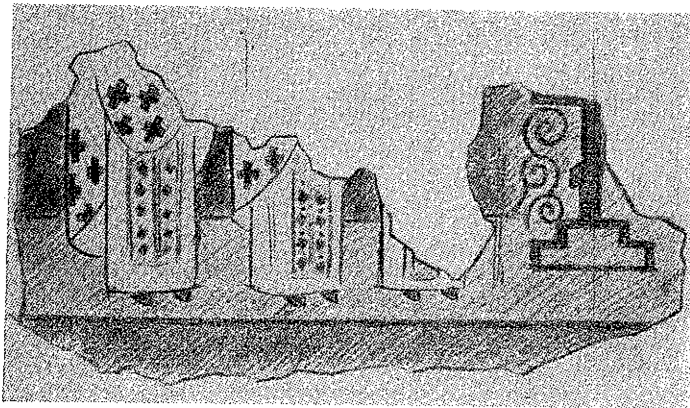
Прилози

Фрагмент фреске из Старог Раса

Пре десет година, 1957, на месту старога Раса, на раскршћу путева за Тутин и Сопоћане, случајно су откривени остаци једне мање цркве.

Обишао сам тада ту цркву. Налазила се десет до петнаест метара у брду, изнад пута за Сопоћане, с леве стране реке Рашке. Према сачуваним остацима грађевине, могло се видети да је црква била веома једноставна: грађена од камена, правоугаоног облика са доста широком апсидом, дуга око осам метара.

Остаци црквице, били су, углавном, засути земљом. Земља је ишла и преко апсиде, која се била сачувала у висини од око 1,5 метар. На апсиди се, делимично, била одржала северна страна полукалоте. Баш због тога, земља и камење који су се одроњавали са брда и засипали цркву, нису потпуно испунили олтарски простор, него се у њему била створила празнина. На тај начин су се на унутрашњем зиду апсиде сачували и остаци фреске. Земља је била испунила олтарски простор и прекрила скоро цео сликани сокл, али се део фреске изнад сокла стално налазио слободан. Црква је вероватно, и откривена на тај начин што је какав чобанин, или неки други случајни пролазник, пропао у ту прикривену празнину.



Део олтарске декорације
из порушене црквице у Старом Расу

Тада сам и направио једну скицу сачуваних фресака у рушевинама те црквице. Пошто су, због неефикасности наше конзерваторске службе, за ово време фреске потпуно пропале, па сада од њих на самом терену нема ни трага, мислим да је добро да се та скица објави. На њој се уочавају неке појединости веома интересантне за иконографију олтарског простора наших средњовековних цркава.

Делимично сачувана фреска у олтарској апсиди представљала је део архијерејског входа. Пошто су се били одржали само доњи делови фигура, није се могло констатовати, као што се то види и на цртежу, да ли су ти архијереји носили у рукама и свитке са текстовима. Вероватно јесу. Али оно што је важно јесте податак да се у центру композиције није налазио насликан Христос-агнец, као што је то било уобичајено у свим црквама од краја XII века. На месту Христа налазио се доста висок крст (вероватно висок колико и фигуре поред њега) са степеничастим постољем, са развијеном врежом која се налазила са обе стране
постоља и пела до хоризонталних кракова крста. Да ли је,
крста, било још каквих символа, који би, евентуално, прип
једној редукованој представи хетимасије, није се могло ви
пошто је горњи и десни део крста био сасвим нестао.

Слична олтарска слика, без агнеца, али са архијер
који се клањају хетимасији, налази се код нас само у две ц
у Македонији: у Вељусима, сликаним на почетку XII
и у Нерезима, из 1164. У другој половини тога века д
је до иконографске промене у сликању те апсидалне компози
па се уместо хетимасије слика агнец.[1] Ту промену бележи
биново, 1191 године. Она није резултат сликаревих конце
него плод дуготрајних христолошких и литургијских диску
Наша композиција из Раса веома је слична сликама олта
простора у Вељусима и Нерезима. Уместо хетимасије насл
је животворни крст. И једна и друга представа символ
Христа и његову жртву. Ове символе замениће касније д
реалнији символ жртве, Христос-агнец. Пошто на фрес
Расу још није насликан агнец, фреске из те црквице
ставити у преткурбиновско време. Мала је вероватност да ј
тарска композиција из Раса могла настати и нешто касни
додирним годинама XII и XIII века, као дело неког сли
конзервативнијих схватања.

Мој цртеж није рађен тако прецизно да би на основу
могле да се констатују и друге појединости које би допр
бољем упознавању фреске, и, евентуално, још сигурнијем
рању. На пример како су сликани полиставриони, како су сли
епитрахиљи, да ли се на фресци видело неко сликано слово,
запис, и друго. На скици сам зебележио само једну необ
колористичку појаву: доњи део фона на композицији,
обележава земљу и који би, по традиционалном обичају, тре
да буде зелен, овде је био жут, док је горњи део, који п
стављa небо, био зелен, или модрозелен. Није ли у питању
хемијска промена боје, која је од зелене направила жуту,
жуте (или плаве), зелену. Можда ће та обрнута обојеност
негде да се сретне.

Независно до иконографије ове олтарске компози
— помоћу које може да се изведе датирање— очито је да је
вица морала припадати насељу које се ту, поред ње, нала
И то оном насељу које је било у просперитету, које је жи
и развијало се, а не трајало и умирало. То значи насељу из п
турског времена. Турци су занемарили Рас, и стратегијски и
номски, на његов рачун развијао се недалеки Нови Пазар.
су у старом Расу цркве могле да се подижу само у доба само
ности српске државе. Најинтензивнији живот старог Раса
вијао се у Немањино доба, у другој половини XII века. Рас ј
његова престоница. Колико је цркава било у томе насељ
у утврђењу и у подграђу — не знамо. Констатовано је ра
да трагова фресака има и на улазу у пећину која се налази
меном масиву изнад ушћа Себечеве у Рашку. Трагови те пећи
црквице на десној, и рушевине ове друге, на левој страни Ра
једини су остаци некадашњих светилишта старог Раса, уко
будућа археолошка истраживања не покажу још неко.

Логично, шире датирање настанка црквице, у вез
егзистенцијом насеља око ње, подудара се са датирањем
намеће иконографија олтарске апсиде. У сваком случају, ц
у старом Расу — нажалост, данас само њени темељи и не
зидова — која је имала тако ретку, на тлу Србије једину заб
жену композицију са архијерејима који се клањају крсту
Христу-агнецу, представља и историјску и иконографску за
љивост. Са овом другом она се директно укључује у уметни
и идејну проблематику византијског сликарства стварaног
јужним Словенима у XII веку.

Светислав Манди

[1] Гордана Бабић, Христолошке распре у XII веку. Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад, 1966.

[2] Пећинска црквица у Старом Расу, Саопштења Завода за заштиту споменика културе НР Србије I, Београд, 1956.

Богородичин нимбус на западном порталу у Студеници

Истраживања српских споменика архитектуре средњег века кретала су се далеко више у оквирима стилских и иконографских аспеката, а много је мање оних радова који су се бавили проблематиком саме технике грађења. Међутим тек једновремено испитивање са свих ових гледишта може да доведе до најбољих резултата, јер је несумњиво да сама техника грађења и материјал,
који захтева сасвим одређени начин обраде, имају свој вел
удео у коначном изгледу једног споменика.

Западни портал Богородичине цркве у Студеници је та
једно занимљиво дело српске средњовековне архитектуре кој
може свестрано испитивати, што је већ у више махова и учиње
Међутим, још увек сва питања из области његове технике



Богородица,
у тимпанону западног портала студеничке Богородичине цркве

ђења нису у тим радовима исцрпена[1]. На многе његове специфичне архитектонско-техничке карактеристике указали смо приликом откривања цртежа његових архиволти, који су урезани у спољне зидне површине Богородичине цркве и поставили чак проблем, да ли је он био у потпуности завршен, јер су његови капители са јужне стране остављени у једној фази техничке обраде која тек претходи коначној обради. Већ тада је указано на могућност да је приликом обраде камена дошло до његовог пуцања, те је мајстор каменар састављао поједине делове на тај начин, што је бургијом избушио рупе и заливањем течним оловом спајао раздвојене делове лишћа на капителима. Та чисто техничка незгода, врло вероватно, учинила је да ови капители више никада не добију оне дивне завршне облике, које имају капители са супротне стране. Занимљиво је, да се у вези са овим капителима и у народу одржава легенда, за коју сам тек недавно чуо, и то у селу Грâцу недалеко од Студенице, а не у самој Студеници, да је мајстор каменар радио ове капителе три године и да их није могао завршити, јер су на крају пукли. Протомајстор није хтео да му тај рад призна и плати, те се он из очајања убио. Иако је легенда она има свој стварни повод због кога се могла појавити.

Међутим, да ли се какав чисто технички проблем могао јавити и у случају са великим каменим нимбусом око главе Богородице у тимпанону портала? Цела ова скулптура Богородице, заједно са оба анђела са стране, израђена је из једног комада мермера који попуњава тимпанон, а само нимбус око Богородичине главе израђен је из засебног комада и убачен је у лежишта која су уклесана у рамена Богородице. Ово је све тако вешто изведено да се посматрањем скулптуре оздо не може ништа приметити, па се чини као да је све израђено само из једног комада. Може се чак поставити питање: није ли овај нимбус израђен касније, после оштећења ове скулптуре? Ја сматрам ипак, да је овај нимбус Богородице оригиналан и да је израђен онда, када је рађена цела Богородичина фигура. На то указује много чињеница, као што је његова изванредна стилска обрада, са оштрим акантусовим лишћем, која се потпуно везује са свом осталом вегетабилном орнаментиком која је израђена око ове скулптуре, односно око тимпанона; затим специјална обрада задње стране главе Богородице, да би нимбус могао уз њу да прилегне; и, најзад, трагови боје на њему, која је иста као и на читавој скулптури и која свакако потиче из најстаријих времена, када је портал грађен. Нимбус је данас са горње стране оштећен и до тог оштећења дошло је истовремено, када је и цела Богородичина фигура била оштећена, односно када је отпао део колена на којима је Богородица држала малог Христа.

Цела ова скулптура, Богородица са оба анђела у тимпанону портала, толико је мајсторски урађена, са многим изванредним детаљима, како у стилизацији самих хаљина, тако и у обради столице на којој Богородица седи, да је тешко претпоставити да би мајстора скулптора могло нешто друго навести на овакву посебну обраду нимбуса, осим неке веће техничке невоље. Јер овакав рад не би се могао примити за прави мајсторски посао и несумњиво да би све било далеко технички савршеније, да је и нимбус израђен из истог комада мермера, заједно са целом фигуром Богородице. У том погледу могле би се дати две претпоставке: или мермерни блок, из кога је ова скулптура израђена, није био довољно велики, те је са горње стране недостајало мермера за израду нимбуса, или, можда је и овде дошло до каквог оштећења у току рада, па је мајстор морао да примени овакво решење. Најзад, не крије ли Богородичина скулптура у себи још какву загонетку у вези са овим нимбусом, која би имала и какав симболички значај?

арх. Слободан М. Ненадовић

[1] В. Петковић: Манастир Студеница, Београд 1924.
M. L. Burian: Die Klosterkirche von Studenica, Zelenrode 1934.
Петковић—Бошковић: Манастир Дечани I, Београд 1941.
С. М. Ненадовић: Студенички проблеми, Београд 1957.
J. Максимовић: Студије о студеничкој пластици, Зборник радова Византолошког института, књ. 5. Београд 1958.
С. Васиљевић: Наши стари градитељи и њихова стваралачка култура, Зборник заштите споменика културе VI—VII, Београд 1956.

Где се налазио храм Благовештења у Студеници

У својој покорној молби упућеној руском цару и великом кнезу Алексеју Михаиловићу, 1662 године, студенички калуђери који су пошли у милостињу у далеку словенску земљу, помињу своју Студеницу и веле: „У манастиру има 13 олтара где се Господу служи и на којима је насликано твоје светло благородство за вечни спомен догод буде постојала ова света обитељ“.[1]

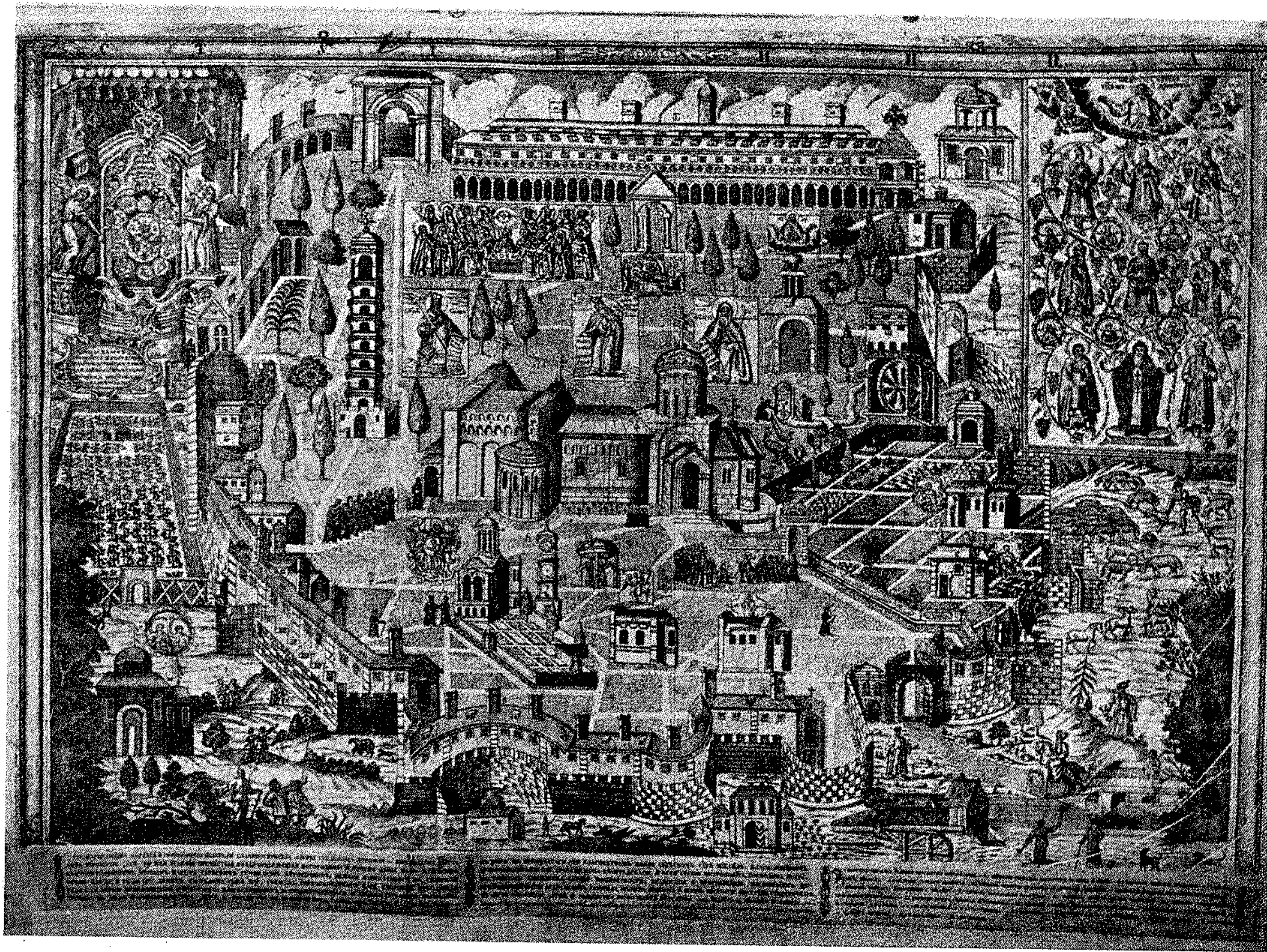
Тринаест олтара у тринаест цркава распоређених око централне „велике лавре“ св. Успења, Немањине задужбине, са конацима, трпезаријом, кулама и помоћним зградама, све то окружено утврђеним зидовима „светог града“ чини импресивну панораму некадашње Студенице, какву познајемо и са гравире манастира која је настала 1733 године.[2] По објашњењу испод ове гравире, у Студеници је тада постојало чак 14 цркава, које су биле посвећене: Успењу, Јоакиму и Ани, Претечи, св. Николи, св. Димитрију, св. Георгију, Богородици Одигитрији, Ваведењу, Архистратигу Михаилу, Вазнесењу, Преображењу, Благовештењу, Свим Светима и апостолима Петру и Павлу.

Међутим, и поред спомена четрнаест цркава, на самој гравири их је представљено тринаест. Недостаје црква Благовештења која је у објашњењу гравире сигнирана словом „К“. Овим словом је обележена грађевина над којом је нацртан лик Јована Претече, чиме је сликовито назначено да је храм посвећен овом светитељу. То је управо она црква чији су темељи недавно откопани приликом конзерваторских радова у Студеници.[3] У објашњењу међутим, црква Јована Претече обележена је словом „В.“ Но, овако означене грађевине нема на гравири. У питању је дакле грешка којој је данас тешко утврдити узрок. Можда га треба потражити у пропадању студеничких храмова и њиховом постепеном нестајању са лица земље током бројних рушења, паљења и пустошења овог манастира. Као што је у почетку истакнуто, године 1662 калуђери помињу тринаест активних олтара у Студеници. Непуно столеће касније тј. 1758 године, у Студеници

[1] Споменик СКА, LIII, 141. Ако се други део ове изјаве не схвати само као ласкаво претеривање, изречено с циљем да се исходи жељена дозвола за сакупљање прилога, онда имамо веома занимљив податак о духовној и политичкој оријентацији потлачених и осиромашених српских манастира у тешким временима друге половине XVII века. Посебно се поставља питање како су могли изгледати насликани ликови цара Алексија, тог уметничког мецене, који се и сам пасионирано давао портретисати (види: F. С. Овчинникова, Портрет в русском искусстве XVII века, Москва 1955, 67, 79, т. VII, VIII), и какво су место заузимали на студеничким олтарима. Но то питање излази из оквира нашег тренутног интересовања.

[2] Први пут публикована у књизи В. Р. Петковића, Манастир Студеница, Београд 1924, 15

[3] Сл. М. Ненадовић, Студенички проблеми, Београд 1957, 85—9.



Манастир Студеница, бакрорез из 1733 године

постоји само пет храмова[4] — Успења, Јоакима и Ане, св. Николе, св. Арханђела Михаила и св. Симеона Српског[5], од којих врше своју функцију само прве две цркве. У моменту настанка гравире, тј. 25 година раније, вероватно да храма посвећеног Благовештењу већ више није било, па га зато бакрорезац није ни приказао. Успомена на њега очувала се једино у натпису испод гравире. Да је тај храм стварно постојао, да је служио и чак вршио извесну културну мисију у одређеном тренутку студеничке историје, сведочи колофон једне рукописне књиге, који, уз то, одређује и ближу локацију благовештенске цркве у студеничком грађевинском комплексу.

У рукописном Триоду који се данас чува у цркви брвнари села Љутовнице код Горњег Милановца, налази се поговор исписан лепим брзописним словима[6] који гласи: **Съпіса се сїа с҃таа и дше пользна книга гл҃емаа Тріωдь. Съписа се при велицеи лаври Сѷмеѡна Мѵроточиваго гл҃ема Стоуденица. Вь храмѣ бл҃говѣщенїа прѣч҃стїе Бг҃омт҃ре, еже ѥс близ с҃тїе лаври кь южнѣи странѣ, вржение камене ѿстоеща ѡт с҃тго града. При животе прѣѡсщеннаго патрїарха кѵр Паисеа, и при животе с҃теишаго митрополита рашкаго кѵр Силивестра, и при животе игоумена и архимандрита с҃тїе лаври студенїчьскїе кѵр Теѡфилоу иеромонаху и при животе бл҃женнаго духовника кѵр Никанора тоежде с҃тїе лаври. Роукою мнѡго грѣшнаго чрьноризца Дїѡмидиа. Тогда бы҃с прѣвелика воиска тоурска на лешкоу землю, и тамо бы҃с великомоу сраженїю за прѣславн… чюдо, ꙗко такова крьвь не бы҃с нїкогда, кром прѣѣтїа Ко… стантина града. Сьвршисе на памет стго Сави иерслимскаг… Вь лѣт З҃. и Р҃. и Л҃. — (1622)**

Из њега се сазнаје да је у Студеници заиста постојала црк… Благовештења која је била активна почетком XVII века. За… нимљива је напомена „чрнорисца“ Диомидија да је књига писан… „при великој Лаври св. Симеона“ а „у храму Благовештења“… Оваквом диференцијацијом наглашено је да је преписивањ… Триода извршено у самој цркви[7]. Овај податак баца нешто виш… светлости на околности настајања наших старих рукописа. Се… у монашким ћелијама, пирговима, испосницама, на дворовима… у градским и сеоским домовима, књиге су се, дакле, преписивал… и у самим храмовима.

Овој цркви која је служила и као скрипторија, преписива… Диомидије је поближе објаснио локацију. По њему, она се налазил… близу „свете лавре“ тј. Богородичине цркве, са јужне стран… на одстојању хитца каменом од „светог града“ односно зидин… које су окруживале манастир[8]. Поставља се питање: како проту… мачити објашњење „на одстојању хица каменом од светог града“… Да ли је писац мислио на одстојање од зида у правцу порте ил… обрнуто — према спољној страни? Овде се опет морамо послужит… подацима које нам пружа гравира. Ако се обрати пажња на редо… след студеничких цркава дат у објашњењу бакрореза, уочиће с… логичност његовог поретка. Излагање почиње од најважније… Богородичине цркве, па прелази на Краљеву. Одмах иза ње по…

---

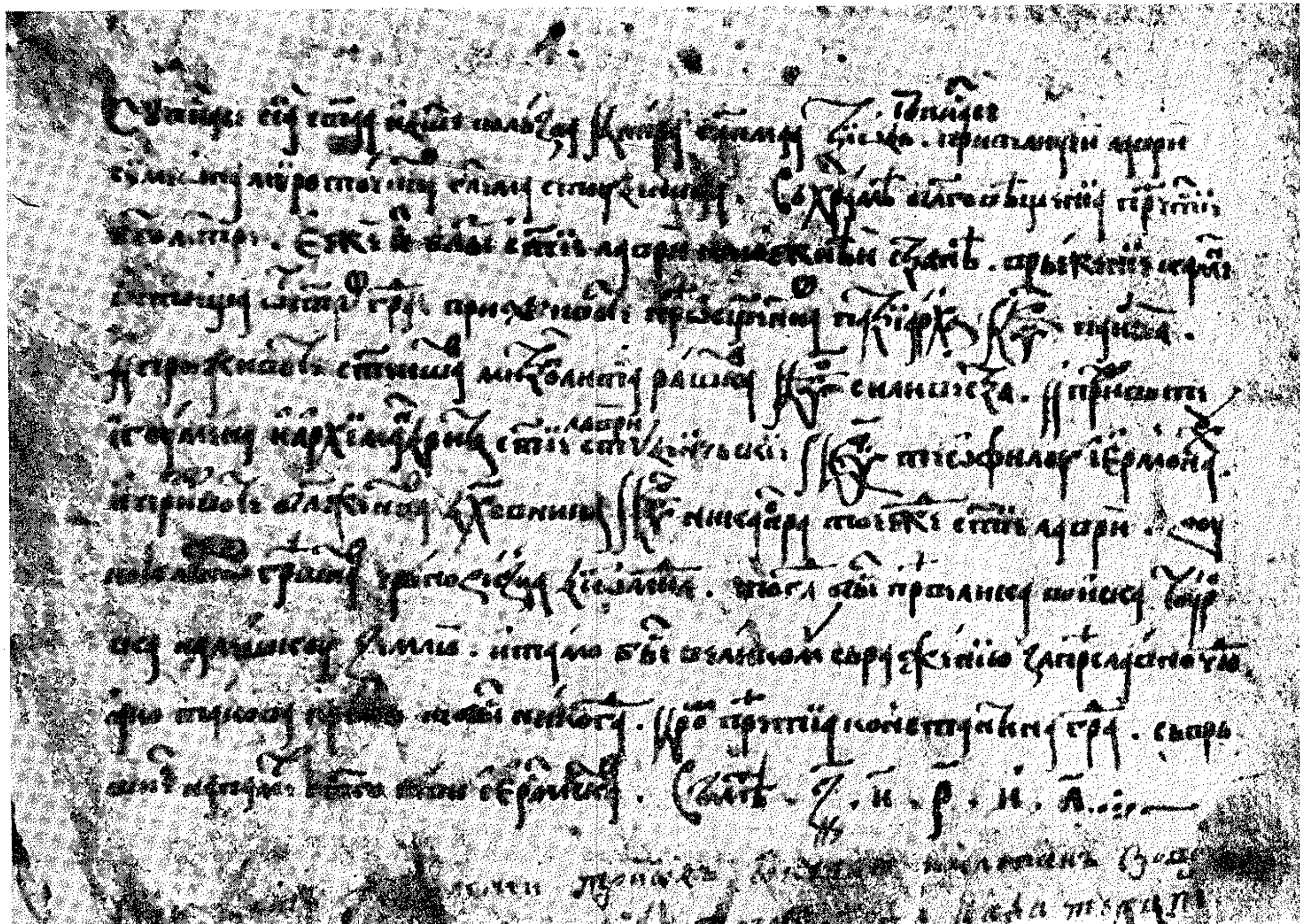
[4] Споменик СКА, LIII, 149—50.

[5] Занимљиво је да се ова последња црква не појављује на гравири.

[6] Текст овог записа у транскрипцији на савремену ћирилицу и са извесним бројем грешака публикован је у „Политици“ од 11 јула 1940, у чланку Др. Милорада Драгића, Наше цркве брвнаре — један занимљиви натпис на Триоду цркве брвнаре у Љутовници. О цркви Љутовници види: Д. Ст. Павловића, Љутовница, Археолошки споменици и налазишта у Србији, I, Западна Србија, Београд 1956, 221, где се такође помиње Триод.

[7] Мало је необично што Диомидије бележи на крају поговора да ј… књигу завршио на дан Светог Саве Јерусалимског који пада 18 децембра. Те… шко је замислити преписивачки посао у хладној цркви током јесењег период… осим ако није представљао чин подвизања.

[8] Мера „хицем камена“ спомиње се у уводном делу Речника наши… старих мера од М. Влајинца, Београд 1961, као „исконска народна мера… али у самом речнику, који није довршен, још није обрађена.



Поговор у рукописном Триоду, у Љутовници код Горњег Милановића

мије се црква св. Јована па св. Николе. Тачно тако приказано је и на гравири. Само је црква св. Јована грешком сигнирана словом „К" а не „В" како је следило. После ова четири централна храма бакрорезац прелази на цркве са источне (св. Димитрија, св. Георгија), па са северне стране (Одигитрије). Пребацује се затим на јужну страну (Ваведења, Архистратига Михаила, Вазнесења) и најзад излази ван зидова Студенице ређајући цркве од крајњег североистока према југозападу. У том задњем низу су цркве: Преображења, Благовештења (чије представе нема на гравири), црква Свих Светих са гробљем и црква св. Апостола Петра и Павла. Конфронтирајући податке из записа („јужно од Богородичине цркве," „на одстојању хица каменом од зида") са податком из гравире да се храм Благовештења налазио ван зидина Студенице, негде на простору између Преображенске и гробљанске цркве (слово „И" и слово „Л"), утврђујемо да је храм који нас интересује био подигнут изнад манастирске порте, недалеко од јужног зида који опасује манастир, по свој прилици између цркве Свих Светих и воденице.

Други елементи записа потврђују већ делимично познате чињенице. Поред патријарха Пајсија, у запису се помиње рашки Митрополит Силвестар, под чију је јурисдикцију потпадала Студеница. У Сопоћанском поменику убележена су три рашка митрополита под овим именом[9], док је И. Руварац у својој познатој студији о рашким епископима и митрополитима[10] навео само једног и то оног који је столовао шездесетих година XVI века[11]. Силивестар из Љутовничког Триода, је исто лице са другим по реду Силивестром Сопоћанског поменика који је споменут и у запису из 1620. године, у једном непознатом рукопису.[12] Исти овај митрополит је по свој прилици идентичан са црквеним достојанствеником истог имена који је путовао у Самоков и Херцеговину 1624. и 1625. године.[13] Према томе, на столици рашког митрополита између Симеона II и Јосифа,[14] седео је Силивестар II о коме имамо вести из 1620, 1622. и по свој прилици 1624-5. године.

Игуман Теофил познат је из једног записа, опет у вези са преписивањем књиге у Студеници, 1619. године.[15] О самом преписивачу, „многогрешном чрнорисцу" Диомидију, не зна се готово ништа. Неки монах истог имена који је преписивао један псалтир у Јерусалиму, 1607 године, био је из манастира Вранштице[16] у Санџаку, иако, дабогме, није искључено да је баш он, 15 година доцније, писао књигу као студенички монах. У сваком случају вешти преписивач Диомидије, показао је хроничарски смисао, говорећи на особит начин о једном догађају који је судећи по бројним преписивачким белешкама, веома узбуђивао ондашњи свет.[17] Описујући страхоте турско-пољског ратовања, чији је био савременик, он сликовито бележи „и таква крв не би никада", и спонтано додаје „изузев приликом заузећа Константина града", о чему је вероватно овај разборити студенички монах негде слушао, или можда читао.

Триод је имао жалосну судбину многих студеничких драгоцености. У пљачкашком налету Сулејман-паше Скопљака на Студеницу 1806, он је отет из манастира али га је, на срећу, од Турака откупио неки Милован Самотурац,[18] и тако спасао од уништења једну од ретких рукописних књига манастира Студенице.

Мирјана Шакота

---

[9] А. Гилфердинг, Босниа, Герцеговина и Стараја Сербија, Москва 1859, 152.
[10] Гласник СКА, LXII, 1901, 45.
[11] Љ. Стојановић, Записи и натписи, 6289; Гласник Скопског научног друштва, XIV, 1935, 224—6
[12] Љ. Стојановић, Записи и натписи, 6592.
[13] Гласник СУД, XLII, 1875, 7
[14] Гласник СКА, LXII, 1901, 45.
[15] Љ. Стојановић, Записи и натписи, 1066
[16] Исто, 956.
[17] Исто, 1064, 1092, 1621, 1132, 1624, 6603, 6609, 6633.
[18] Према запису испод поговора књиге.

Записи

Један давнашњи предлог за оснивање галерије старог сликарства

Тачно пре сто година, сликар Стева Тодоровић, свестрано образовани и предузимљиви човек, написао је један јако занимљив чланак о сликарству заступљеном у тадањим београдским јавним збиркама. У чланку је дао и неколико сугестија о формирању једне сликарске галерије чије се концепције добрим делом поклапају са Галеријом фресака, основаном тек у наше време. Идеје Стеве Тодоровића нису самоникле, настале су у време страсне заинтересованости наших научника и уметника за прошлост и очување њених споменика. Тих година су М. Валтровић и К. Милутиновић начинили, по налогу Српског ученог друштва, и прве покушаје копирања фресака по манастирима, па су направили у Београду и неколике изложбе тих својих радова.

Ево шта, поред осталог, Стева Тодоровић пише у своме чланку.

Свршивши тако свој опширнији преглед свију појединих слика имам да речем још неколико у корист ове лепе уметности. Старати нам се ваља да уметнички живопис нађе корена и у нашој средини. Ваља једанпут прекинути толикогодишњу немарност којом се према њему тако јако огрешисмо. Крајње је време ту које нас опомиње да се прихватимо посла око установљавања основе за хранионицу — галерију — коју би после потомци по дужности допунили и даље развили. Ваља почети — јер године журно пролазе, па је после теже латити се посла кад много којешта једно друго сустигне. Ја не сумњам да ће сваки осетити радост у патриотском срцу кад види прибрана узвишена дела својих уметника. Онда ће га одушевити понос да није утонуо испод површине осталих срећнијих и напреднијих народа. С тога са усталачком енергијом ваља сви да прегнемо да нам добије пристојну негу ова доста лабилна клица нашег живописа. Она је посејано семе којој ми можемо дати сунчане топлине да јаче порасте. Напустимо л' је сад, онда је жалосна извесност ту, да ће бити сатрвена у њезиним млађаним и непоузданим силама. А ослањати се на време крајња је бесмисленост. Време никад није постигло уметност. Главни су фактори стална воља и свесрдан рад.

Наша галерија могла је до данас бити на много светлијем ступњу. Има многи драгоцени ствари које су ту — али их ни до данас нема у њезиним збиркама. Тако је и наш стари живопис врло слабо заступљен. Ист реки и нема га. Да се иоле постарало, могло се без вели жртава доћи до свега онога што данас ишчезава или в спира са зидова наших старих манастира. Лик вис Стевана из Манасије, слика Успенија што је у Ж заједно са оном тако ретком и драгоценом сликом ш је под звонаром, и многе друге слике из наше најстар школе — не обричу нам другога опстанка на угледу и их опет равнодушно пуштамо да их покрије пепео жрдљивог времена.

Покушаћу овде да учиним распоред по коме би уредила хранионица живописа.

По мом суду ваљало би разредити целу галер у два одељења. У прво да дођу страни радови од раз школа заједно, а у друго одељење чисто српски радови к би се имали поделити за сада у четири пододељења, п прво: да дођу слике из Старе српске школе која је п дужење карејске школе у Светој Гори; (обухва време од дванаестог па до петнаестог столећа); у дру Приморска, која је образована упливом суседне Итал (обухвата време од 15-ог до 18-ог столећа); у тре Фрушкогорска коју су развили ученици из ондашње бе академије (обухвата време од осамнаестог до полов деветнаестог столећа); у четврто: најновија, која свакако разликује од остале три, али више шта не д о њој рећи, почем је тек у своме зачетку.

Пошто би се у овај систем довеле све слике, о би свака добила своју особиту нумеру, и после би се са пила књига где би биле у потпуној прегледности, да не би морало сваком приликом казивати гледаоцима, ш на послетку долази сувише досадно.

У Београду.

Стеван Тодоров
живописац

(Из чланка: Колико и каквих живописних слика има у Беог ским јавним збиркама, Гласник Српског ученог друштва, књ. свеска XXIII старога реда, 1868, стр. 54—73).

Неиспуњена жеља Вељка Петровића

У Београду је, 27 јула 1967, умро знаменити српски књижевник и историчар уметности Вељко Петровић. Који дан раније с њим је разговарао сарадник "Вечерњих новости". Из тога разговора објављујемо неколико занимљивих реченица:

„Не може се више као некад путовати. Чини ми се да нећу стићи, а имам још две велике жеље...

Са стола из хрпе књига, чика Вељко извлачи репродукцију фреске из Сопоћана.

— Знате ли одакле је?... Идете ли у Сопоћа Идите што чешће, тамо је наша лепота. Желео још једном да обиђем дивне Сопоћане, да чујем музику боја...“

(Три неиспуњене жеље, последњи интервју са Вељком Пе вићем, Вечерње новости, Београд, 30 јула 1967).

Лепа судбина слике

По завршетку Међународне изложбе у Монтреалу, Савезно извршно веће је одлучило да копије фресака са западног зида Богородичине цркве у Студеници, које су биле изложене у југословенском павиљону, заједно са мулажима бифора са тог зида, поклони универзитету Скарборо, у Торонту. Копије ће бити стално изложене у некој погодној простор универзитета. Копију Распећа (5×4 m) радила је слик Зденка Живковић, копије Лазаревог васкрсења и Улас Јерусалим (заједно 5×3 m) сликар Драгомир Јашови мулаже је одлио вајар Драган Петровић.

К њ и г е



André Grabar:
„Le premier art chrétien (200—395)"

Edition Gallimard, 292 стране текста и 312 илустрација у тексту. Књига је опремљена географским картама, плановима и изванредним фотографијама црно-белим и у боји. Појавила се у колекцији L'univers des formes коју уређују Андре Малро и Жорж Сал с намером да прикажу живот уметничких дела у разним временима и на тлу различитих цивилизација.

Велики познавалац и теоретичар рано-хришћанске и византијске уметности, професор Андре Грабар објавио је још једну своју студију. Он у овој књизи испитује вредност уметности на раскрсници два света, античког и средњовековног, а не цивилизацију виђену кроз уметничка дела III и IV века н. е. Па и поред тога циљ његове књиге није био да наброји или опише све споменике ове епохе, већ да издвоји оне естетски највредније, по којима ће читалац разумети домет једне културе и схватити зашто је нека грађевина, нека слика или скулптура са подручја хришћанског Медитерана уметничко дело. Аутор не посматра изабрана уметничка дела изоловано и независно од средине у којој су створена, већ налази начин да схвати и објасни разлоге због којих су настала, историјске околности у којима су живела и све оно што је та дела окружило и дало им смисао. Сем тога, ова књига А. Грабара открива читаоцу порекло хришћанске уметности и доводи га до сазнања да уметност хришћана није ни у својим ранијим манифестацијама била ни „примитивна" ни млада. Издвајајући се из античког уметничког света, дела хришћана настављају да живе као део старе културе. Оригиналност ове нове гране античке уметности, која ће преживети пропаст паганске античке цивилизације, показује се тек касније у посебном ширењу тематског програма и све јачој спиритуалности. У самом почетку, аутор примећује, да се, ни по формама ни по функцији, дела хришћана нису разликовала од сличних дела савременика-пагана. Захваљујући околностима под којима је стварана хришћанска уметност, античке традиције су сачуване и живеле су и касније вековима у уметности коју је неговала Византија, а искрсавале су повремено, јаче или слабије, и до данашњих дана у уметности Медитерана.

Изванредан смисао за синтезе, необична ерудиција и сигуран метод одређивања суштине уметничког стварања овог доба, омогућили су веома плодном аутору да напише и овакву књигу.

У првој глави под насловом Опште особине (стр. 3—58) А. Грабар одређује хронолошки и географски обим студираног периода, социјалну структуру уметности овог доба, њене формалне особине и естетске принципе. Издваја два периода у најновијој фази развоја: период персекуција, када је хришћанска уметност била препуштена иницијативи појединаца или групе једномишљеника у паганском римском царству, и период који наступа после озваничења хришћанске религије (313), када цар Константин и његови наследници постају моћни наручиоци и мецене. Занимљива су запажања аутора о огромној материјалној помоћи коју су за изградњу катедрала и дворова пружали и епископи овог доба, а ни ниже свештенство није било искључено из реда мецена.

Расправљајући о односу паганске и хришћанске уметности аутор констатује да су се у илустрацијама хришћанске мисли најпре појавиле оне теме које су већ имале готова решења у претходној античкој иконографији. Слава Христа и светитеља, церемоније у вези са царским култом примењене на небеског цара, и затим наративне, скромније теме које треба да објасне извесне религиозне принципе кроз библијске приче, чине основни фонд тема које је користила нова уметност. Тек касније, у време Теодосија и његових наследника, хришћанска иконографија се обогатила новим решењима оригиналнијих сликаних тема. Међутим, усвајајући форме античке архитектуре и иконографије, хришћанска уметност је од самог почетка примила различите традиције локалних атељеа; ово запажање професора А.Грабара објашњава еклектичност нове уметности хришћана и говори изричито против јединственог, диктираног програма или једне инспирације. Дела наручена за хришћане следе уобичајене каноне естетских вредности, укус, технику дела већ произведених у истом граду за наручиоце пагане. Представљајући нове теме, ни научницима ни извођачима хришћанима није изгледало да и стил и форма могу допринети изразу нових хришћанских идеја. Постепено, временом, принципи се мењају; занемарују се простор, реалност, природно осветљење, физичке особине приказаног, напушта се имитирање природе и потенцира трансценденталност. Али не треба заборавити, напомиње аутор, да су постојала и веома слична искуства оријенталних и провинцијских радионица римског царства, које су уметност Азије приближиле Риму.У стварању свог истраживачког језика хришћански уметници су се могли користити и овим искуством.

Насупрот хришћанским писцима првих векова, који се уопште нису обазирали на уметност, пагански теоретичари, а посебно Плотин, наговестили су принципе нове естетике и предвидели њен даљи развој. Аутор истиче значај Плотина који је схватио да су разне спиритуалистичке, мистичне религије, укорењене у касном римском друштву, биле у стању да прихвате и развију у уметности спиритуализам свог времена. Захваљујући Плотиновом сведочанству, јасно је зашто је класична естетика, неспособна да изрази кроз уметност ирационалну суштину нових религија, морала да уступи место једној другој, која је омогућила другачији поступак обликовања уметничког дела, већ познат атељеима провинција, нарочито Блиског Истока

У другој глави (стр. 59—142) аутор објашњава сликарство и скулптуру хришћана у периоду пре објављивања едикта о верској толеранцији (313). Не налазећи у облицима уметничких дела новог периода довољно јасне особине по којима би их препознао као хришћанска (наведен је пример нарочито развијене сликане архитектуре која фигурира на делима наручилаца различитих религија) аутор се ослања на њихову тематику и расправља о хришћанским кућама, о титулима и о баптистериумима у Дури Еуропос, у Риму, у Аквилеји и Салони. На најранијим фрескама и саркофазима ипак су старозаветне теме, које говоре о спасењу верних захваљујући божјој интервенцији, указивале да се радило о делима хришћана. Сцене одговарају инвокацијама молитава за умрле, а претходиле су им, запажа аутор, сличне јеврејске и гностичке молитве. Друга група тема, илустрована сценама из Новог завета, представља симболичну евокацију чинова који воде спасењу: крштење, еухаристија. Међутим, аутор долази и до веома занимљивог закључка, да ни тематика не може послужити као апсолутно сигуран елеменат за приписивање уметничких дела хришћанима и наводи пример маузолеја породице Aurelii на viale Manzoni у Риму, где су сцене хришћанске по садржини нашле место поред других чије значење не може да буде протумачено као хришћанско. Аутор закључује да је овај маузолеј изграђен и декорисан за наручиоце нехришћане, али служећи са хришћанским темама и пита се није ли најранији полет хришћанске уметности везан за миље гностика или Јевреја?

Тематика саркофага у III веку показује низ мотива који се јављају и код пагана и код хришћана: буколичне сцене, мотиви везани за погребни култ (маске годишњих доба, завесе иза портрета умрлог, филозофи, морска чудовишта која евоцирају пут у бесконачност). Али без обзира на тематику и религиозну припадност наручилаца, закључује аутор, скулптори саркофага као и сликари фресака, подређују сиже признатим естетским захтевима свог времена.

У трећој глави под насловом: Хришћанска уметност IV века (стр 145—278) аутор расправља о последицама званичног прихватања хришћанства и констатује да, сем паганских храмова, сви дотадашњи типови царске римске изградње настављају да живе (Константинов триумфални лук, Максенцијева базилика, календар из 354, Диоклецијанова палата у Сплиту и Галерова палата у Солуну, обе са маузолејима, царске виле са мозаицима, као она у Piazza Armerina, слоноваче, сребрна кутија Пројекте и др.). Па ипак, гробна уметност најдуже одржава традиције. Аутор констатује у којој мери античка паганска уметност остаје снажна још током IV в. и манифестује се у веома разнородним доменима упркос званичној победи хришћанства.

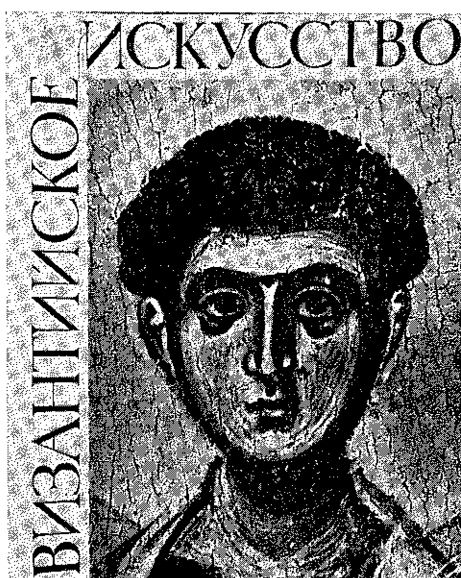
Не упуштајући се у анализу постојећих теорија о пореклу хришћанских базилика, аутор изјављује да хипотеза о угледању на сале, суднице или паганске палате још увек задовољава, али указује и на сличност првих хришћанских базилика и раних синагога. У погледу архитектуре и сликарства IV века аутор указује на јаке локалне стилске варијанте, иако све ове границу из класичне римске уметности. Посебан значај придаје мозаицима маузолеја Св. Констанце у Риму и Centcelles код Тарагоне, фрескама римских и напуљских хришћанских катакомби

(Domitila, Coemeterius maius, SS. Pietro e Marcellino и др.), и паганских катакомби овог времена (гробница породице Aurelii, гробница на Via Latina). И док на очуваним сликарским остварењима овог века аутор ретко запажа оне формалне елементе који ће бити развијени у читав систем хришћанске византијске естетике, констатује их чешће на саркофазима, где су током IV века изразитија напуштања класичног принципа компоновања: губи се осећај за простор, ремете се односи и димензије фигура и предмета у предњем и задњем плану, али сцена не губи равнотежу ни хармоничност.

Хришћанска уметност се појавила неколико векова после хришћанских теоретичара и развила се тек много касније у Византији и на Западу. У закључној глави А. Грабар указује на ову
чињеницу и подсећа да је хришћанска уметност у својим поче
веома еклектичног стила и поред јединствене основне тема
коју је пропагирала. Већ у самим почецима осећала су се три
ралачка подручја која ће током средњег века бити потпуно
граничена: уметност Леванта и Транскавказа, уметност Гр
уметност Латина.

Књига је опремљена још и веома корисним изводим
дела Евсевија из Цезареје, Марка Ђакона, Климента Алек
дријског, путнице Етерије и других савременика овог
хронолошком таблицом најважнијих догађаја, индексом и
блиографијом најважнијих радова из ове области.

Гордана Баби



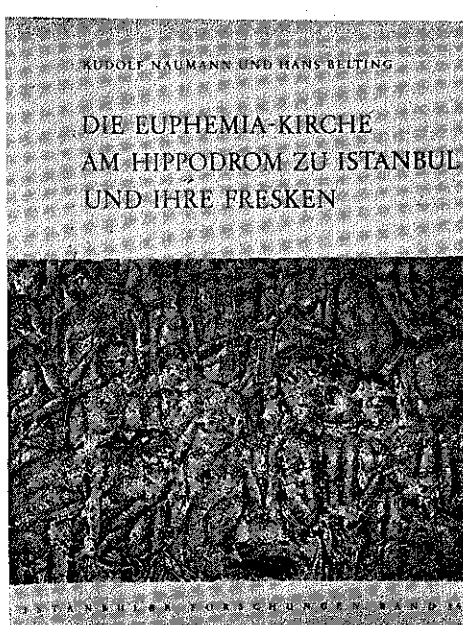
А. Б. Банк: „Византийское искусство в собраниях Советского Союза“

Изд. Советский художник, Ленинград — Москва 1966, 390 страна текста и репродукција у црно-белом и колору.

После књиге о византијској уметности у збирци Државног Ермитажа (Лењинград 1960), А. Банк издаје ову књигу, којом, и по документованости и по техничкој опремљености, надмаша ранију. Преко 300 предмета из разних музеја СССР, насталих између IV и XV века, ту је каталошки обрађено, историјско-уметнички решено и поуздано датовано, а фотографски добро
репродуковано углавном на читавој страници великог фор
У питању су углавном дела примењене уметости и иконо
сребрне посуде, камеје, вез, златни накит, печати, дуб
шлемови, рељефи у камену, керамика, стакло, емаљ, слоно
иконе у воску, мозаику и темпери. То огромно благо, ко
на различите начине дошло у СССР (ископавања на Криму
Русији поклони и куповине још у средњем веку, колекциона
путни (и по Истоку итд.), углавном одлично конзерви
предмет је дугогодишњег изучавања А. Банк, научног сара
лењинградског Ермитажа и истакнутог познаваоца визант
примењене уметости. У уводном делу текста А. Банк објаш
долазак ових предмета у совјетске музеје и историјат њи
изучавања, завршавајући своје уводно излагање кратком ск
развитка византијске примењене уметности. У објашњењим
репродукције, која долазе на крају књиге, она, уствари,
научни инвентар тих предмета, снабдевши га ученом биб
графијом и коментарима. Цео текст и легенде уз репродукциј
упоредо на руском и енглеском језику, а техника опреме је
да се може поредити са луксузним издањима европских
вачких кућа. Све ће то допринети да књига стекне своје чи
и ван СССР и да се византијско благо совјетских музеј
вредности ових предмета свакако најбогатијих на свету, још
истражује и упознаје.

Из књиге је изостављено византијско сликарство гр
рукописа, који се у великом броју чувају по музејима и биб
текама СССР, као и зидно сликарство и мозаици по ру
црквама средњег века, који су једним делом рад визант
сликара. Писац и сам види колико би сликарска дела — ми
туре, фреске и мозаици — употпунила слику о вредности ви
тијске уметности у СССР, али је своју књигу намерно ограни
углавном на примењену уметност. Можда од ње треба очеки
наставак овог рада — дело о византијским минијатурама, ф
кама и мозаицима у СССР.

Војислав Ј. Ђури



Rudolf Naumann und Hans Belting: „Die Euphemia - Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken“

Gebr. Mann, Berlin 1966, 20-27 cm., 200 стр. текста, 48 слика и цртежа у тексту, 49 табли у црно-белом, 1 архитектонски план.

Књига се појавила као 25. свеска „Истамбулских истраживања“ Немачког археолошког друштва у Цариграду, јер је управо тај институт вршио ископавања, завршена 1942. године, на цркви Св. Еуфемије (Јефимије) на цариградском хиподрому. Археолошки радови извођени су под руководством Алфонса Марије Шнајдера (Schneider), који је своје извештаје у више наврата,
после завршених ископавања, публиковао. Смрт га је спре
да приступи потпуној обради овог значајног споменика ви
тијске престонице. Због тога су двојица немачких профе
Р. Науман, Шнајдеров сарадник, и млади хамбуршки визан
и историчар уметности Х. Белтинг, предузели да ос
дотле необављени део посла. Највећи део књиге напис
Х. Белтинг, док је Р. Науман обрадио само она кратка погл
из архитектуре, чија је тематика повезана с познавањем
налазишта.

Црква Св. Еуфимије, важан споменик византијске
ности, како својом архитектуром, тако и скулптуром и зи
сликарством, била је смештена, током VI века, у сред
шестеролисти део Антиохове палате, који је адаптиран за
Историјски, храм је био, током читавог средњег века,
повезан с манастиром у Халкедону, одакле су мошти свети
биле пренете у Цариград. Археолозима је успело да реконстр
првобитне адаптације палате за цркву и да пронађу делов
меног намештаја: солеје, амвона, киворија, чији се облици
потпуно васпоставити на основу пронађених делова. Нај
љивији комад скулптуре је део мермерне рељефне икон
Еуфимије, патронке храма, из XII века, која спада у репре
тивнија дела цариградске пластике. Пажљив и стрпљив
омогућио је Белтингу да ове фрагменте тачно датује, поу
разреши њихову функцију и у целини смести у унутраш
храма.

Свакако да је најзанимљивији део књиге посвећен зи
сликарству. Белтинг је ту успео да одвоји три хронолошки
но различита слоја фресака, које имају већи значај за ист
византијског сликарства. Најстарија је фреска над једним
бом у коридору на југозападу комплекса храма. На њој су
стављени Христос на престолу и св. Еуфимија која му при
умрлог. Изванредно тачно повезана са делима у Дмитрије
сабору у Владимиру и у Богородичиној цркви у Студениц
је сигурно датована у време око 1200 године.

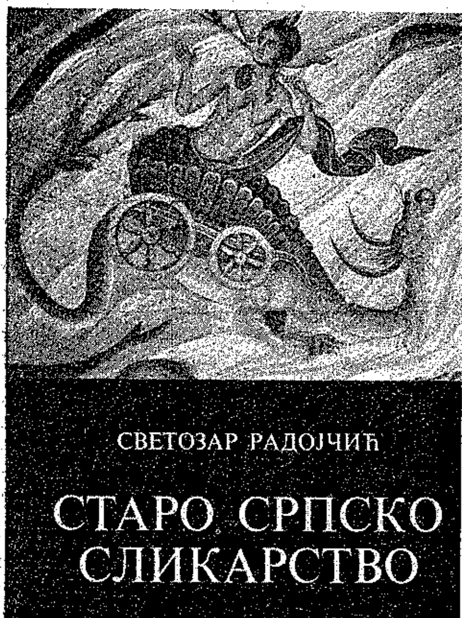
Најважнији и најопширније сачувани циклус од 14
у ници на западној страни храма, посвећен је св. Еуф

Белтинг је, без обзира на ранија датовања овог живописа у време између IX и XII века, критичношћу даровитог историчара уметности, поуздано сместио ово сликарство у последњу четвртину XIII века. Сигурне паралеле за стил овог живописа нашао је у сликарству Србије друге половине XIII века. Познавајући добро проблеме и литературу о српском и византијском сликарству тога доба, он се није двоумио око разрешавања питања стила и иконографије ових фресака. Њихов настанак је повезао за делатност једног непознатог халкедонског митрополита, чији се портрет сачувао у храму над његовим гробом, а дело је једног из скупине мајстора који су радили сцене из циклуса посвећеног св. Еуфимији.

Из почетка XIV века је свакако велика композиција Четрдесет севастијских мученика и делови вотивних светих ратника.

Белтинг је дао велики допринос науци што је, најзад, обрадио тај одавно започети цариградски споменик. Тешкоће су биле велике за једног младог истраживача, али су оне савладане суверено, јер је писац, градећи себе кроз овај рад, постао озбиљан ерудита за проблеме који су се постављали у вези с обрадом ове монографије. Кроз њу је он ушао у византологију као човек с којим у савременој науци треба озбиљно рачунати.

Војислав Ј. Ђурић



Светозар Радојчић: „Старо српско сликарство“

Изд. Нолит, Београд 1966, стр. 222, са 50 фотографија и 22 цртежа у тексту, 13 репродукција у боји и 112 табли —фотографија у црно-белом бакротиску, формат 20×26 cm.

Академик др Светозар Радојчић, као најбољи познавалац нашег средњовековног сликарства, написао је, после дугогодишњег рада, заиста капитално дело. Деценијама наша историја уметности очекује прву синтезу чија би тема била српско средњовековно сликарство, али је тек сада успело С. Радојчићу да је створи. Бројне генерације угледних европских и наших историчара уметности од Вука Караџића, Димитрија Аврамовића, Михаила Валтровића, Драгише Милутиновића, Илариона Руварца и Стојана Новаковића, преко Милоја Васића, Владимира Петковића, Николаја Окуњева, Габријела Мијеа, Шарла Дила, Андре Грабара, Виктора Лазарева до многих савременика, трудиле су се да осветле појединачне споменике нашег сликарства или да обраде мање периоде његове историје, али нико од њих није саставио један општи преглед историје нашег сликарства. Тако су све знање и искуство, који су нагомилани радом што је трајао преко једног столећа, прикупљени у једној књизи С. Радојчића, која је, уз то, обогаћена научним резултатима самог аутора, и бројним и сасвим новим. Заслуга је С. Радојчића што је — руковођен жељом, истакнутом у Уводу књиге, „да се живот старе српске уметности, као посебне целине, што чвршће повеже, да се испита међусобна зависност споменика и да се ликовна уметност, као целина, што јаче уплете у ткиво општег политичког и културног развоја Срба у средњем веку“ — створио вредно и трајно дело, по много чему оригинално и веома специфично.

Малочас поменута мисао из Увода књиге обележава, у исто време, и основни методолошки приступ писца материји српског средњовековног сликарства. Кроз четири главе књиге: Почеци сликарства код Срба (стр. 17—23), Монументални стил — 1170 - 1300 (стр. 27—81), Наративни стил — 1300 - 1370 (стр. 85—171) и Декоративни стил — 1370 - 1459 (стр. 175—203) она је врло вешто спроведена. Уобичајено механичко излагање историје уметности, са историјским подацима на уводним местима појединих поглавља и са изношењем духовне климе и идеја које су обележавале поједине епохе, обично смештеним на местима иза историјских прилика, да би се, на крају, најзад нешто рекло и о материји историје уметности, овде је, у књизи С. Радојчића, сасвим избегнуто, а то представља једну од лепих, и не најмање важних, врлина писца. Ту обично, после кратких обавештења о епоси, која не прелазе никад једну страницу, писац одмах прелази на историју сликарства, излажући је по хронолошком реду споменика, и том приликом, у иконографској и стилској анализи дела, кад је то заиста потребно, износи савремене идеје и схватања уметности, илуструјући их, најчешће, текстовима старих српских књижевника или подацима црпеним из неких других извора. На тај начин, поглед на свет и концепције сликарства оних који су стварали уметничко дело или сарађивали на његовом оваплођењу, долазе најбоље до изражаја. Утицаји домаће средине или упливи са стране — који се непрекидно прате кроз читаву историју старог српског сликарства — повезују то сликарство са интернационалним покретима у уметности Средоземља и показују, с друге стране, колико је домаћа средина стваралачки прерађивала оно што је примала из великих средишта уметности Византијског Царства или Италије. Тако је писац показао посебну нит развитка старог српског сликарства и одредио његову улогу у општој историји европске уметности.

У првој глави — Почеци сликарства код Срба — сабрана су сва она дела, чији број није велик, која су створена у српској средини од IX/X до друге половине XII века. Провинцијске вредности, она нису ни стилски уједначена: поред чисто византијских целина рађених за српске монахе и владаре, има ту и дела раноромантичког стила, највећим делом створених у Зети. Стилска колебања и неуједначеност остварења старог српског сликарства, из првог периода његовог живота, били су условљени јасном опредељеношћу тадашње српске политике и културе: Рашка је била окренута Византији, Зета Западу.

Бујан живот српског сликарства од Немањиних времена до средине владавине краља Милутина — временски, историјски и територијално ограничен на српску државу у Рашкој под првим Немањићима, пре освајања македонских области од Византије — изложен је у глави под насловом „Монументални стил“. Срећно пронађеним насловом обележен је његов карактер. Двадесетак споменика зидног сликарства, икона и минијатура, међу којима су Студеница, Милешева, Пећ, Морача, Сопоћани, Ариље, Мирослављево јеванђеље, иконе из манастира Хиландара и извесни други споменици, истакнуто је, поређењем, са истовременим остварењима у Византији и Италији, као врхунско стваралаштво Европе свога времена.

„Наративни стил“ — о коме се говори у трећој глави — обухвата сликарство у српској држави после освајања Македоније до распадања Српског Царства и до пропасти последњих српских државних творевина у Македонији после смрти краља Марка и неких других српских велможа у тим областима. Ту је увек реч о споменицима које су подигли и дали насликати чланови владарске куће, властела на високим положајима у земљи и монаси или црквени достојанственици из хијерархије српске феудалне државе. То сликарство, приповедачко по свом карактеру, богато фабулом и претило религиозним темама и симболима, пружило је писцу могућност да покаже своју ванредно велику ученост. На крају развитка сликарства овог периода дошло је до изражаја одвајање стилских особина од хеленистичких идеала — које писац, иначе, током целе књиге с љубављу прати — и до стварања правих средњовековних облика у свим њиховим стилским карактеристикама. Ту је, такође с изузетном пажљивошћу, изложена и улога домаће средине у којој је та уметност створена.

У последњој глави — с насловом „Декоративни стил“ — говори се о споменицима насталим у српској држави у Поморављу од битке на Марици до пада Смедерева. Декоративна лепота фресака, икона и минијатура, остварена старањем последњих српских великаша, а заслугом бројних уметника који су нашли уточиште у Поморављу после губитка државних територија на југу, у грчким областима и Македонији, описана је и анализирана с посебном наклоношћу. Тесна повезаност сликарства, књижевности и живота, овде је добила своје пуно и значајно објашњење.

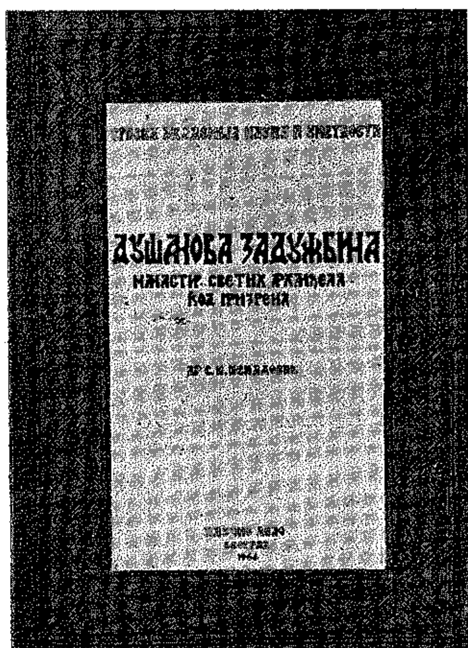
Уз основни текст књиге додате су и необичне корисне „Напомене“, које документују основне закључке и податке из књиге и помажу упути у упознавање наше уметности средњег века. Индекси књиге, пажљиво састављени, као и репродукције уметничких дела, одабране с укусом и смислом за прављење антологије најлепших остварења српског сликарства у средњем веку, огромно доприносе да се боље разуме историја старог српског сликарства.

У целини, књига С. Радојчића је изванредно значајно и дуго очекивано дело. Њено место у изучавању српске уметности и вредност њених научних резултата увршћавају је у ред појава од историјског значаја за културу српског народа. У нашој историјско-уметничкој науци мало је књига такве вредности и оне се заиста само по изузетку појављују. С. Радојчић — творац бројних књига, студија и чланака везаних за средњовековну

уметност, наставник који је образовао читаве генерације младих људи способних да наставе његово дело — добио је за ову своју књигу и високо признање: Октобарску награду Београда у 1966. години.

Књига професора Радојчића спада међу оне које су неопходне науци и потребне култури. Проћи ће дуги низ година и биће уложен обиман рад да се оваква једна књига превазиђе. То, наравно, не значи да ће се сви ставови аутора подједнако дуго одржати у науци. На будућој научној критици, која ће свакако пропратити издавање овог значајног дела, остаје да расправи нека мање уверљива датовања споменика или посебна објашњења извесних иконографских појединости, као што ће се, вероватно, појавити и разговор око стилских обележја неких споменика или уметничких појава у извесним етапама развитка старог српског сликарства. Полемика ће, природно, и сама много допринети даљем упознавању историје старог српског сликарства, али заслуге професора Радојчића остаће заувек пионирске и високо цењене и поштоване.

Војислав Ј. Ђурић



Др С. М. Ненадовић: „Душанова задужбина манастир св. Арханђела код Призрена“

Издање Српске академије наука и уметности (Споменик CXVI,) Одељење друштвених наука, Нова серија 18, Београд 1967.

Садржај књиге: Увод; Историјски подаци о зидању манастира; Положај манастира, градски зидови, манастирске зграде и Вишеград; Реконструкција цркве св. Арханђела: Општа архитектонска концепција, Место и реконструкција отвора, Реконструкција гробнице цара Душана, Реконструкција пода, Реконструкција иконостаса, Реконструкција крстионице, Темељи цркве и однос Душанове задужбине према старијој грађевини; Скулптурална декорација цркве св. Арханђела; Реконструкција цркве св. Николе: Порекло и утицаји; Трпезарија: Реконструкција и архитектура; Објашњења стручних израза; Резиме (на француском); Регистар; Документација о фрагментима пластике и архитектуре.

Књига је штампана у 800 примерака, величине 24 × 33 cm, за 120 страна текста и 100 листова прилога у кунстдруку. У тексту се налазе бројни цртежи и фотографски снимци, као и пет прилога у боји.

Овом публикацијом, заиста изванредног квалитета написаном са много конзерваторског знања и проницљивости, манастир св. Арханђела приказан је у пуној својој лепоти и значају.

Када је 1927 године др. Радослав Грујић почео са откопавањем Душанове задужбине св. Арханђела у Вишеграду код Призрена, није се могло очекивати да ће пронађени остаци цркве и откопани фрагменти од мрамора моћи да дају такве податке да би се на основу њих могла израдити реконструкција целокупног манастирског комплекса. Али, захваљујући новим ископавањима које је предузео Обласни завод за заштиту споменика културе у Приштини, под руководством архитекте др Слободана Ненадовића, ранија истраживања употпуњена су новим резултатима. На тај начин је овај веома значајни објекат културе нашег средњег века потпуно откривен и омогућено је његово проучавање. За то, свакако, у првом реду припада заслуга др Слободану Ненадовићу и његовим сарадницима. Својом приљежношћу и студиозношћу, радом на терену и поређењем са другим споменицима истога доба, као и писаним изворима, а понајвише својим дугогодишњим искуством стеченим на раније изведеним радовима (Студеница, Богородица Љевишка, Градац), Ненадовић је успео да на основу Грујићевих и својих пронађених докумената, сагледа цео манастирски комплекс, и направи прави пројект за рестаурацију не само цркве св. Арханђела, него и мале цркве св. Николе, затим трпезарије па чак и свих других зграда које су се налазиле у манастиру. Нарочито је вредно пажње што је конзерватор Ненадовић успео да реконструише и чувени под од мозаика („призренске цркве патос“) и гробницу цара Душана, и да то све прикаже на архитектонски и конзерваторски савршен начин, изванредно документованим цртежима, на основу којих не би било ни најмање тешкоће да се споменик рестаурише и доведе у стање у каквом је био у доба када га је оснивач подигао. Тај рад и тај пројекат је од толиког значаја и важности за нашу конзерваторску службу, да се може убројити у сличне подухвате и пројекте извршене у другим земљама, богатијим од наше не само по споменицима, већ и по стручњацима. Једна таква реконструкција завршава се и код нас, такође на основу пројекта Слободана Ненадовића и под његовим руководством: манастир Градац, задужбина Јелене Анжујске. Оваквим својим радом др Слободан Ненадовић заузима, с пуним правом, прво место у нашој конзерваторској науци и струци. Оно што рестаурацијом цркве манастира Граца то доказује практично, студијом о призренским арханђелима доказује теоретски. Та студија представља допринос не само конзерваторској струци, него и историји нашег средњовековног градитељства.

И поред свих похвала аутору и овом његовом раду, могле би се ставити и неколике примедбе. Оне су више сугестија, а мање критика. Да почнемо са улазом у сам манастир: чини се да се на улазу, ипак, налазио мост са делом који се пење и спушта у случају потребе, јер су онако слаби и танки, а обимни спољни зидови, то свакако захтевали. Јака храстова врата, па макар била и обложена гвозденим плочицама (као што се још и данас виде на београдској и охридској тврђави), нису довољна гаранција за сигуран отпор нетријатељу, као што би била врата типа „pont-levis“. На самој цркви свакако је најтежи проблем био питање изгледа припрате, то јест које је она била висине и како је била засведена. Решење које је у књизи дато, мало је скромно, чак сиромашно у односу на целу цркву, ма да се чини да је једино могуће. Овако реконструисана припрата доста подсећа на тремове џамија, али је приземнија и не тако висока, па не заклања главну фасаду цркве. Усто да ли је такав трем имао онако скроман улаз, у односу на богате „portes - fenêtres“ са стране. Затим, какав је био прилаз цркви у односу на пронађени ниски ниво конака, прислоњених уз обимне зидове, који претпоставља пењање ка цркви. Какво је то пењање било и како је уопште била решена та веза, вероватно ће показати даља ископавања, која још нису завршена. А да ће дефинитивна презентација представљати проблем, у то не сумњамо.

Најзад, требало би свакако, бар у главним потезима, повезати цео комплекс са градом Вишеградом, на врху брега изнад манастира, а по могућству тај град конзервирати и делимично рестаурисати, како би са целим манастирским комплексом чинио уједначену и заокругљену целину.

арх. Иван М. Здравковић

Zographe

Revue d'art médiévale

No 2, 1967

Editeur:

Galerie des fresques

Belgrade, Cara Uroša 20

Sommaire:

